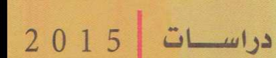
سلسلة كتب ثقافية
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

١٨٠
كتاب الشهر






◆ د. أروى محمد ربيع ◆

# تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر

## ١٩٨٠ - ٢٠١٠م


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

# تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر
١٩٨٠-٢٠١٠م

· تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر ١٩٨٠-٢٠١٠م
· دراسات
· المؤلف: أروى محمد ربيع
· الإخراج الفني: نسرين العجو
· الناشر وزارة الثقافة
عمان - الأردن
شارع وصفي التل
ص . ب 6140 - عمّان
تلفون : 5696218 / 5699054
فاكس : 5696598
E.Mail: info@culture.gov.jo
· الطبعة الأولى 2015
· الطباعة : مطبعة حلاوة النموذجية 027275535



رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/5/2392)

ISPN (978 - 9957- 94 - 149 - 9)

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/5/2392)




دراسات

# تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر ١٩٨٠ - ٢٠١٠م

أروى محمد ربيع

٢٠١٥




# فهرس الموضوعات




# تقديم

بقلم الأستاذ الدكتور: قاسم المومني

تعد القصيدة في النظرية النقدية العربية من بين أكثر الموضوعات النقدية التي استرعت انتباه النقاد العرب القدماء والمحدثين على السواء. فالقصيدة هي ثمرة الفعل الخلاق الذي يقوم به الشاعر، والقصيدة هي المستودع الذي يفرغ فيه الشاعر تجربته الشعرية. بتعبير آخرفإن القصيدة هي المفتاح الذي يلج الناقد من خلاله إلى عوالم الشاعر،ويستكشف به موقف الشاعر من العالم الخارجي الذي يحيط به بوصفه منبع هذه التجربة ومصبها في آن.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر اهتمام نقادنا بالقصيدة وهو اهتمام تعددت وجوهه وتنوعت آفاقه، فكان من النقاد من تحدث في مفهوم القصيدة وأنماطها، وكان منهم من سعى إلى الكشف عن بنيتها ومكوناتها، وكان من النقاد من حاول أن يتلمس وحدة أغراضها أو تنوعها، وكان منهم من تحدث في إيقاع القصيدة وموسيقاها.

في هذه الأضواء جاء هذا الكتاب (تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر) وجاء معه اهتمام صاحبته بالقصيدة وإن يكن هذا الاهتمام منصبا على القصيدة الأردنية خاصة. صحيح أن القصيدة الأردنية لم تكن معزولة عن القصيدة العربية، وأن الشاعر الأردني لم يكن بعيداً عن أقرانه من شعراء الوطن العربي، فالتحولات التي شهدها الشاعر الأردني وشهدتها معه قصيدته تكاد تكون واحدة، والبواعث التي هيأت لهذه التحولات تكاد تكون متماثلة.كل ذلك صحيح ولكن الصحيح أيضا ـ أن للقصيدة

الأردنية من الخصوصية ما يجعلها تواكب القصيدة العربية من جهة، وتختلف عنها من جهه ثانية. ولكنه الاختلاف الذي لايمكن فهمه إلا في نطاق الوحدة: وحدة الشعور ووحدة المصير.

القصيدة الأردنية هي -إذاً- همّ هذا الكتاب ومقصده ،ولا هم لصاحبته فيه إلا رصد تطور هذه القصيدة وملاحظة التجديد فيها في مرحلة هي من أدق المراحل التي تعاقبت على هذه القصيدة وأكثرها تعقيداً وخطورة.

لقد شهدت هذه المرحله من المتغيرات السياسية،والاقتصادية،والاجتماعية، والثقافية، ما قد بدا أثره واضحا في القصيدة نفسها سواء في القصيدة ذات الشطرين، أو في القصيدة ذات السطر الشعري الواحد،أو في قصيدة النثر أو القصيدة الخنثى كما في تسمية أخرى لهذه القصيدة.

ومع أن التطور مفهوم إشكالي إلا أنه في أبسط معانيه وأوضحها يعني الانتقال من حال الى حال أومن طور الى طور ما يعني أنه يمكن أن يكون تطورا سلبيا أو إيجابيا المهم أن التطور يرتبط بالتجديد، وأن التجديد وإن كان هو الآخر مفهوما إشكاليا إلا أنه في أقرب معانيه وأجلاها يعني الإبداع والابتكار، والأهم أن التطور والتجديد الذي يتجسد في القصيدة الأردنية بأنماطها المتعددة لم يأت بغتة ولا دفعة واحدة، وأن هذا التطور والتجديد الذي لحق باالقصيدة الأردنية في حقبة الدراسة يعكس طبيعة المرحلة والظروف المحيطة بها.

وبصرف النظر عن مستوى هذا التطور وملامحه، وبغض النظر عن مظاهر التجديد وتجلياته إلا أن ذلك ما ينهض به الكتاب برمته،وبصرف النظر عن ذلك كله فقد تطلب ذلك من صاحبة الكتاب أن تحتضن القصيدة الأردنيه وتعاينها من كل جهة وأن تتأملها من كل ناحية،فالقصيدة كما في الكتاب هي الأس والأساس، وهي المنطلق والمآب أو هي

الخصم والحكم،واقتضى ذلك من مؤلفة الكتاب أو صاحبته أن تبدأ كتابها ب " القصيدة العمودية "، و أن تنتقل من ذلك إلى " قصيدة التفعيلة " لتصل من ثم إلى " قصيدة النثر ".

ومن المنطقي أن تبسط الغاية ظلالها، في ما يقوله المناطقة، على كل ما يؤدي إليها. إن مقصد الكتاب أو غايته كما تتغياها صاحبته أن تتعقب التطور والتجديد الذي أصاب القصيدة الأردنية على امتداد ثلاثين عاما هو زمن الدراسة (١٩٨٠ ـ ٢٠١٠) ولم يكن ثمة من منهج يحقق هذه الغاية بأفضل من المنهج التحليلي الذي يحلل القصيدة في نمط من أنماطها تحليلا ينظر إلى مبنى القصيدة ومعناها، من غير أن يمنع هذا المنهج الاستفادة من المناهج الأخرى، و بخاصه المنهج التاريخي (الاستردادي) الذي اقتضاه الحديث عن الإرهاصات التي هيأت لتطور القصيدة الأردنية في الشعر الأردني المعاصر.

وربما كنت في حاجة إلى القول هنا إن هذا الكتاب ينم عن مقدار ما قد بذلته فيه صاحبته من جهد ومشقة، يتجلى ذلك في جمع مادته، وتنظيم خطته، واستيفاء مصادره، وتنوع مراجعه، ودقه معالجته، وتعمق قصائده، وسلاسة لغته، عسى الكتاب يحقق بذلك كله غايته،ويأخذ في حقل الدراسات الادبية والنقدية مكانته فيحقق ـ لقارئه النفع المأمول والمقصد المنتظر.

# المقدمة

تنطلق الدراسة في موضوعها الخاص بـ «تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر في الفترة ما بين (١٩٨٠-٢٠١٠)، من حقيقة أن هذه الحقبة تتميز بأنها حِقبة ثورة الإتصالات، وثورة التقدم في وسائل المواصلات بكل أنواعها. مما جعل الكرة الأرضية – كما يقال – قرية صغيرة، وهذا ما أتاح لشعرائنا أن يطّلعوا بقدرٍ كافٍ على نماذجَ كثيرة من الشعر، والأدب، والدراسات النقدية. ومعنى ذلك أن التحولات على الصُعد الثقافية، وبضمنها الصعيد الأدبي كانت من الفعاليّة والشدة بحيث جعلت تأثر الأجناس الثقافية والأدبية، تشهد طفرات من التطور والتقدم والتغيير، ما لم تشهده عبر كلّ العصور السابقة.

إن الأدب ومنه الأدب الأردني خلال الثلاثين عاماً التي مرّت أصابه في بِنَاهُ الفنية، ومعانيه، وصوره، وألفاظه، ما يستحق الدراسة، لمعرفة مظاهر هذه التحولات. لا سيما أن هذه الفترة تتسم بكونها من فترات تاريخ الأردن المهمة بخاصة، وتاريخ الوطن العربي بعامة، إذ هي فترة تحولات على الصُعد الثقافية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية.

إن الأدب بعامة والأدب الأردني بخاصة ليس بدعاً بين سائر آداب أقطار الأمة العربية، أو آداب العالم، فقد أصابه ما أصاب الآداب الأخرى من التحول والتطور، مما جعل الباحثة تختار نماذجه من القصيدة التقليدية، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر مادة لدراستها الأكاديمية عبر الفترة المحددة بالعنوان.

ولا شك أن هذه الدراسة تهدف إلى رصد منابع التأثير، أردنية كانت أو عربية أو عالمية، لنتعرف على مظاهر التطور والعوامل الفاعلة فيه. ومما يشجع على المضي في هذا المضمار، وفرة النتاج الشعري الذي أسهمت ظروف الطباعة، وعوامل التشجيع الرسمي فيه، فضلاً عن عوامل الاتصال التي ذُكرت في مطلع هذا الكلام.

ومن بين دواعي دراسة الشعر الأردني في هذه الحقبة، ما شهدته حركة الشعر بعامة من ظواهر فنية جديدة تستحق العناية والاهتمام. من ذلك اكتساب القصيدة الأردنية العمودية التخلص من الأساليب التقليدية في التعبير والتصوير، فضلاً عن توخي السهولة في الألفاظ والعبارات.

ومنه أيضاً ظاهرة الطول في القصائد، وظاهرة الطول هذه التي ظهرت في قصيدة التفعلية الأردنية بخاصة، إذ تستتبع أن يكون بناء القصيدة درامياً قائماً على الصراع وهذه ظاهرة جديدة في القصيدة الأردنية. لذا جاء كثير من القصائد مبنياً على المقاطع بسبب الطول. وبين ما ينبغي أن يتابع بالبحث والدراسة، طُغيان قصيدة النثر على الإنتاج الشعري، بحيث صارت تزاحم النمطين الأخيرين، وتغزو الصحافة الأدبية، ومنتديات الشعر والأدب، وقد ساعدت الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) على كثرة إقبال المتلقين على هذا النمط من الإبداع. ومما يلاحظ أيضاً كثرة اهتمام النقاد بهذا الجنس الأدبي الجديد على الرغم مما أثار ظهوره من نقاش طويل، وخلاف بشأنه. لقد استتبع طغيان هذا الجنس الأدبي، أن الدراسات الأكاديمية صارت تنصبُّ على هذا النمط مما يستدعي أن يجد له مكاناً في هذه الدراسة.

ومن بين الظواهر التي نتوخى في هذه الدراسة ملامستها بالدّرس، الإتجاه الواقعي الذي وُسِمَ بميسَمه أغلب نماذج الأنماط الثلاثة (القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة،

وقصيدة النثر)، ومن جوانب هذا الإتجاه ما يتعلق بالإهتمام بمشكلات الأمة العربية. ولا سيما المشكلة الفلسطينية، ومشكلة اللاجئين، والإحتلال الصهيوني.

فضلاً عما لقيته الفجوة الحضارية التي تفصل مجتمعنا العربي عن المجتمع المتقدّم من إشاراتٍ كان قسمٌ منها رمزياً، وفي هذا السياق لا بدّ من ذكر أن الرمز هو الآخر كان من بين الظواهر الفنية التي تستحق التنويه، ومع الرمز كانت هناك قصائد القناع والقناع، يمثل إحدى تقنيات الرمز.

ولا بُدّ من الإشارة إلى أن الرمز كان قسمٌ كبير منه يتصل بإرثنا الأدبي، والثقافي، والتاريخي، في سياق توظيف المعطيات التراثية، في بناء القصيدة شكلاً ومضمونا.

هذه الظواهر كانت من الغِنى والوضوح في النتاج الشعري، ومن ثَمَّ فقد شكلت عاملاً من العوامل التي حدَت بالباحثة إلى اختيار موضوعها هذا.

لقد حظيت الحقبة التي سبقت حقبة هذه الدراسة، بدراسات مهمة عالجت التطور الذي أصاب الشعر الأردني، من بداية القرن الماضي إلى حدود الفترة التي تدرسها هذه الدراسة، سآتي على ذكر بعضٍ منها.

وقد رغبتُ في أن تكون دراستي مكملة للدراسات التي تناولت مسيرة القصيدة الأردنية، لا سيما أن حقبة هذه الدراسة لم تحظ بعد بدراسة أكاديمية تتقصى الظواهر الفنية، والأسلوبية، والبنائية، في شعر الفترة المحددة.

أمّا الدراسات السابقة فقد ذكرت أن هذه الحقبة لم تُدرس على نحوٍ أكاديمي، لكن رغم ذلك فقد أفادت هذه الدراسة من الدراسات التي انصبت على الفترة السابقة، من حيث أنها مهدت الطريق واستشرفت بعض آفاق التطور، ثم إن الأدب بطبيعته

يمثل تياراً واحداً وهو أشبه بالنهر لا يمكن أن يتغير ماؤه في لحظة عبوره من قطر إلى آخر، وهكذا فقد أفدتُ من هذه الدراسات التي يأتي في مقدمتها:

- دراسة عبد الفتاح النجار (حركة التجديد في الشعر الأردني ١٩٥٠-١٩٧٨)، ط١، ١٩٩٠، الصادرة عن دار ابن رشد للنشر والتوزيع، اربد.
- دراسة عبد الفتاح النجار (حركة الشعر الحر في الأردن من عام ١٩٧٩-١٩٩٢)، ط١، ١٩٩٨، الصادرة عن مطبعة البهجة، اربد.
- دراسة سمير قطامي (الشعر في الأردن)، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٣م.
- دراسة رحاب الخطيب (ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني المعاصر بعد ١٩٨٠)، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥.
- دراسة محمد المجالي (تطور القصيدة الأردنية المعاصرة ١٩٨٠-١٩٩٥)، ضمن كتابه (دراسات في الأدب الأردني المعاصر)، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٨.
- دراسة إبراهيم السعافين (الشعر الحديث في الأردن)، ضمن كتابه (لهب التحولات)، ط١، ٢٠٠٧، الصادر عن دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي.

كانت دواوين الشعر، من كل الأنواع التي قامت عليها الدراسة، من الكثرة بحيث اضطرت الباحثة إلى الاطلاع على أغلبها، لتخيُّر ما ستُخضعه منها للدراسة، وقد رست أخيراً على ستة دواوين من كلٍّ نمط، اختارت من كل ديوان منها مجموعة من القصائد، درستها على وفق الخطة التي اعتمدتها بناءً ومعنى ولغة وصورة وموسيقى؛

هذا علماً بأن قصائد دواوين الشعراء التقليديين، وشعراء قصيدة التفعيلة، حظيت جميعها بالدراسة الكاملة بنيتُها، وموسيقاها، ولغتها، ومضامينها. أمّا قصيدة النثر فقد اختارت الباحثة ثلاث قصائد من خمسة دواوين، حظيت بالدراسة التحليلية متناولة جانب اللغة، والصور، والموسيقى الداخلية. وقد استفادت الباحثة من كثير من الدراسات النقدية، التي درست شعر هذه الدواوين.

ولتحقيق أهداف الدراسة فقد قامت على خطة تنتظمها ثلاثة فصول ومدخل، ومقدمة، وخاتمة، على النحو الآتي:

الفصل الأول انصب على دراسة القصيدة العمودية وجاء تحت عنوان (القصيدة العمودية الأردنية بنيتها وخصائصها). فيما كُرِّس الفصل الثاني لدراسة قصيدة التفعيلة بموسيقاها، ولغتها، وصورها، وموضوعاتها، وبنيتها، وكان عنوانه (قصيدة التفعيلة الأردنية بنيتها وخصائصها). وعُني الفصل الثالث بدراسة قصيدة النثر وكان عنوانه (قصيدة النثر الأردنية مفهومها وخصائصها البنائية).

وقد مهدّ لهذه الفصول مدخل تناول جانبين:

أ. الحركة الشعرية في الأردن قبل حقبة الدراسة.

ب. مفهوم القصيدة.

وسبق المدخل مقدّمة، أوضحت دواعي الدراسة، وأهدافها، وأهميتها.

أمّا المنهج الذي اعتمدته الدراسة فكان منهجَ تحليل النصوص، وقد احتاجت في بعض الأحايين إلى المنهج التاريخي (الاستردادي) في سياق الرجوع إلى الأوليات وجذور النشأة، كما احتاجت أيضاً إلى المنهج الوصفي حيث اقتضى البحث ذلك.

# تمهيد

## أ. الحركة الشعرية في الأردن قبل حقبة الدراسة

يقسم مؤرخو الأدب و دارسوه، أدبنا العربي منذ عصر ما قبل الإسلام إلى عصرنا الحديث وفق التغيرات السياسية الفاصلة. وهذا التقسيم، وإن كان تعليمياً أو مدرسياً، يتيح تتبع أثر الأحداث السياسية الكبيرة في الأدب، ويسهل ملاحظة المؤثرات الأخرى. وقد وجدت الباحثة أن من المفيد تقسيم المرحلة التي سبقت حقبة الدراسة على مراحل ثلاث، لتسهل متابعة تطور القصيدة الأردنية، في ظل المؤثرات السياسية، والإقتصادية، والإجتماعية، التي تركت أثراً ملموساً في الإنتاج الشعري الأردني خلال هذه المراحل. وهذه المراحل:

١. مرحلة تأسيس الإمارة ولغاية عام ١٩٤٨.

٢. المرحلة الممتدة بين نكبة ١٩٤٨ ونكسة ١٩٦٧.

٣. المرحلة التي تلت النكسة وحتى حقبة الدراسة التي تبدأ عام ١٩٨٠.

### ١. الشعر منذ بداية تأسيس الإمارة حتى عام ١٩٤٨

واكبت الحركة الشعرية في الأردن مراحل تشكُل الدولة الأردنية، منذ عهد الإمارة عام ١٩٢١، بقدوم الأمير (الملك) عبد الله بن الحسين، إذ تألفت أول حكومة في الأردن من غير الأردنيين، مما حدا بالأمير إلى أن يتكىء على المثقفين من أبناء العرب،

الذين التفوا حوله، طمعاً في أن تكون الإمارة قاعدة للانطلاق نحو بناء دولة عربية ذات فلسفة وهدف، فقد كانوا يتطلعون إلى ما وراء الأفق[1].

تجمع حول الإمارة وطنيون عرب، وكان الأمير (الملك) يتباهى بهم ويجالسهم، وكان بلاطه منتدى لسماع الشعر وتدارسه، وكان يشارك الأمير رواد مجلسه بالمساجلات والمداخلات، وتداول أخبار الشعراء القدامى.

وإذا كان الأردن، لم يألف الشعر الفصيح قبل تأسيس الإمارة، وكانت المجالس تحفل بمن ينظم الشعر البدوي، والزّجل بالعامية، ويرويه، فإن المجالس التي رعاها الأمير، كانت بداية الاهتمام بالفصيح وتداوله والتمهيد لرواجه، ومعنى ذلك أن الشعر الفصيح ارتبط بالثقافة، وبارتفاع مستوى التعليم، وبهذا كانت بدايات نهضة الشعر الأردني مقترنة بنشوء الإمارة.

كان الأمير (الملك) عبد الله مدار الحركة الأدبية والشعرية في الأردن، وكان لاستقطابه الشعراء العرب الوافدين مثل: فؤاد الخطيب، ونديم ملاح، وخير الدين الزركلي، ومحمد الشريقي، ومحمد علي الحومان... وغيرهم، أثر كبير في تطوير الحركة الشعرية الأردنية، التي برز فيها الطابع القومي، من خلال مساجلاتهم الأدبية، وآرائهم النقدية. مع ملاحظة أن المستوى الفني لشعر بعض الشعراء في تلك الفترة، لم يكن يتصف بالمتانة والقوة، ولم يكن يصدر عن عاطفة، فضلاً عن غياب الصور، والمعاني المبتكرة، والاعتماد على التقليد، ومحاولة مجاراة الأقدمين. وهذا ما يفسر غياب القيمة

---

(١) محمد عبد الرحيم عطيات: الحركة الشعرية في الأردن تطورها ومضامينها (١٩٢١-١٩٦٧)، عمان، الأردن، طبع في الجمعية العلمية الملكية، ١٩٩٩م، ص ٢٦ وما بعدها.

الفنية المرتجاة في ما وصلنا من نتاج تلك الحقبة. إذ لم يترك أثراً يذكر في شعر المراحل اللاحقة. وهذا ما عجّل في ضياعه واختفاء أكثره، ولا شك في أن أصحابه اسقطوا كثيراً منه أيضاً[1].

وإذا كان حال الشعر في هذه المرحلة على هذا النحو من الضعف، فإن الظاهرة اللافتة للنظر أن شعر الأمير (الملك) نفسه كان على مستوى من الجودة يثير الإعجاب، فألفاظه تتسم بالجزالة، وتعابيره تتميز بالقوة، والرصانة، وجودة السبك، مع وضوح مراعاة البناء الرصين. ولغته بعامة تشي بالفصاحة مع حرص على الإبانة عن المعنى بدقة ووضوح. وبذا يمكن الحكم بأن شعر الأمير (الملك) كان أقرب إلى الشعر الإحيائي، الذي يجاري الأقدمين في معانيهم وأساليبهم وأدائهم.

وتتضح هذه الخصائص الفنية لشعر الأمير (الملك) في قوله مصوراً حبه لموطنه الأول (الحجاز): (البسيط)

كــلُّ الــبلاد يبــابٌ بعــدكم أبــدا

وكــلُّ أرضٍ سِــواكم أرضُ مجــدوبِ

دارُ الــــنبيِّ إلى نفســـــي مُحببــــةٌ

وفي اتصــالي بهــا قَصْــدي ومَطلــوبي

(١) سمير قطامي: الشعر في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٣، ص١٢.

هــي الــبلادُ الــتي أسَّ الأســاسُ بهــا

أصــلُ الشــريعةِ، أصــلُ الحــقِّ والطيــبِ

والله لا ابتغـــي أرضـــاً بهـــا بـــدلاً

لـــو رامَ آخـــرَ إغرائـــي وتـــرغيبي[1]

ومن ذلك – أيضاً – قوله يتغزل بالأردن الوطن الذي أسسه وبناه، فهو شغوفٌ بتربته ومياهه، وهو عنده الجنة بعد الجنتين. بقوله: (الرمل)

ذلـــــك الأردنُّ مـــــا أنعمَـــــهُ

بـــين قـــدسٍ ثـــمَّ بـــين المكّـــتينِ

مـــاؤهُ ســـحٌّ و أنعـــامٌ بـــهِ

بـــاركَ اللهُ لـــهُ في الجهـــتين

وكِـــرامٌ أهلُـــهُ عـــادَاتُهم

طاعَـــةُ الـــرحمنِ ربُّ المشـــرِقينِ

(١) خلف إبراهيم محمد النوافلة: «شعر الملك عبد الله بن الحسين»، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٥، ص ٢٥.

خَصَّـــــهُ اللهُ بأعنـــــابٍ بِـــــهِ

في الرُبـى والسـهلِ مثـل الغـوطتين[1]

ولم يقتصر حبُّ الأمير (الملك) عبد الله على الحجاز والأردن وطناً وأرضاً له، بل جاوز ذلك ليشمل حبه كلّ أرض عربية، فهو يرى الأقطار العربية وطناً واحداً. يظهر ذلك في قوله: (البسيط)

لبنـــانُ والشـــامُ والأردنُّ واحِـــدةٌ

مِـــنَ المَمالـــكِ إنْ تاقـــتْ لِأمجـــادِ[2]

وتواصلت جهود الأمير (الملك) عبد الله، في رعاية الشعر والأدب، والشعراء والأدباء، حتى نتج عن ذلك بروز مجموعة من الشعراء، كان لهم إسهامهم في تشكيل بدايات هذه المرحلة الشعرية، كحسني زيد الكيلاني، وحسني فريز، وعبد المنعم الرفاعي، ورشيد الكيلاني، وعرار، فقد استلهم هؤلاء روح الأحداث المتسارعة على الساحة الأردنية، ووظفوها في قصائدهم، وكان ذلك تمهيداً لظهور الشعر السياسي، ومنه شعر المعارضة، فقد فقد تناول فيه أصحابه القضايا السياسية كالمطالبة بالاستقلال، ورفض الحكم البريطاني، والشكوى من مصادرة الحريات، كإغلاق

(١) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٢.

الصحف، واحتلت القضية الفلسطينية مكانها في شعرهم، فقد نددوا بالمؤامرات على فلسطين»[1].

في ضوء ما تقدم يمكن القول إن الطابع القومي كان الطابع المسيطر على شعر تلك الفترة بشكل واضح، وهكذا برزت الثورة العربية الكبرى، والدعوة إلى الوحدة، وإحياء الأمجاد القديمة في أشعار شعراء هذه المرحلة على نحو ملموس.

هذا بالإضافة إلى حرص الشعراء على معالجة أغراض شعرية أخرى معروفة في الشعر العربي القديم، كالمدح، والهجاء، والغزل، والرثاء. أما الجديد فيتمثل بفضح أغراض الاستعمار والدعوة إلى مقاومته، وقضايا الإصلاح الاجتماعي، كالتي طالب بها الشاعر «عرار» الذي اعتبر ظاهرة شعرية وسياسية متميزة، رافقت الحركة الشعرية الأردنية في مراحلها اللاحقة، فعرار أضفى على القصيدة الأردنية طابعاً خاصاً فيه جدةٌ، تمثل في الفخر بالانتماء لهذا الوطن، وحب ما فيه من مدن، وقرى، وجبال، سهول، ونبات، وأشجار. ثم عبّر «عرار» عن هموم الأردنيين، ودعا إلى التمرّد على الظلم، ومقاومة الاستعمار. فلعرار فلسفة خاصة في مواجهة ذوي النفوذ السياسي، والاحتكاري في الأردن، فهو لم يتورع عن نقد سياسة بلاده، والجهر برأيه، وقول الصدق دون تمويه أو تردد، بل تجاوز ذلك فجاهر بالدعوة إلى الإصلاح والمطالبة بالمساواة بين الناس، حتى وإن كانوا من النّور الذين هم أدنى فئة اجتماعية في الأردن[2].

---

(١) سمير قطامي: الشعر في الأردن، ص١٧.

(٢) الشعر في الأردن وموقعه من حركة الشعر العربي: أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس، ١٩٩٦، وزارة الثقافة، عمان، ص ٢٦-٢٧.

وهكذا عدَّ عرار شاعر الرفض والتمرد بامتياز، فها هو يخاطب الأمير (الملك) عبد الله بقوله[1]: (الكامل)

نَزَّهْــت عـــن أفــقِ التَّزلــف مِقْــوَلي
وعـــن الرِّيـــاءِ تَنَزَّهـــت أقـــوالي
أنـــتَ الخـــبيرُ يبُرِئنـــا ويُسْـــقِمِنَا
ويهـــولِ داءٍ في الـــبلادِ عُضـــالِ
لا تحســـبنيّ إن أطلـــتُ مقـــالتي
في وَصـــفِ بَأسَـــاءِ الـــبلادِ أغـــالي
والله يعلـــمُ أن جـــيبي مـــا بهـــا
إلا الخـــواءُ وغـــيرُ نصـــفِ ريـــالِ

بسبب هذا الأسلوب المتميز، بالعفوية والصراحة، وهذا الصوت الصادق الجاهر بالمطالبة بالإصلاح، أحب الناس عراراً، واكتسب شهرةً واسعة في الأوساط الأدبية، فترك أثراً بارزاً في عدد من الشعراء، ثم حظي باهتمام النقاد والدارسين فيما بعد، فكان أحد المحاور التي دارت عليها الحركة النقدية في الأردن.

(١) مصطفى وهبي التل «عرار»، عشيات الوادي اليابس، تحقيق زياد الزعبي، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٨٢، ص ٢٩٨.

وكان للصحف والمجلات، التي برزت في عهد الإمارة، وبخاصة الأدبية منها، دور بارز في تنشيط الحركة الأدبية، فقد ساهمت في دفع الحركة الأدبية، والفكرية، والسياسية، إلى الأمام، ومن هذه الصحف: صحيفة «الجزيرة» بإشراف تيسير ظبيان، وصحيفة «الشرق العربي» ومحررها محمد الشريقي، وصحيفة «جزيرة العرب» ومحررها حسام الدين الخطيب، وصحيفة «الوفاء»، وصحيفة «الحق»...[1].

لقد ساهمت هذه الصحف في الدعوة إلى اصلاح الأوضاع السياسية، والاجتماعية، وتوجيه الرأي العام، وعملت على تشجيع الأدب والأدباء، وأصحاب الأقلام. ويلحظ أن بعض الإسهامات الأدبية، والسياسية، في هذه الصحف كانت غُفلاً من الأسماء الصريحة، إذ كان يذيل بعض الكتاب نتاجاتهم بأسماء مستعارة.

هكذا يظهر أن الشاعر الأردني في هذه المرحلة، لم ينعزل عن مجتمعه وبيئته، ولم يتخلّ عن همومهِ، وآمال أبناء أمته، وتطلعاتهم، بل تجاوز ذلك ليعبر عن هموم الإنسان العربي بعامة.

٢- المرحلة الممتدة بين نكبة ١٩٤٨ و نكسة ١٩٦٧:

بعد فترة التأسيس هذه، شهد الشعر الأردني انعطافة شديدة، إذ حلت نكبة فلسطين باحتلال الصهاينة لها، وتقسيمها عام ١٩٤٨. فكان لهذا الحدث وقع شديد على كلّ العرب، وعلى الأردنيين بخاصة، لخصوصية العلاقة الأردنية الفلسطينية. إذ لم يقتصر أثر هذا الحدث الكارثي على الجانب السياسي، والاجتماعي، في الوطن

---

(١) انظر: سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرقي الأردن، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨١م، ص٤٥ وما بعدها.

العربي، ولا سيما الأردني، وإنما تجاوزه إلى الجانب المعنوي، والنفسي، والعاطفي، وزاد تأثير هذا الحدث، بفعل نزوح أعداد كبيرة من الفلسطينيين، إلى الضفة الشرقية من نهر الأردن. وكان لذلك صدّاه العميق في نفوس شعراء الأردن، وشعراء الوطن العربي جميعاً. وهكذا يمكن عدّ القضية الفلسطينية أهم عوامل التأثير في شعر هذه المرحلة، «إذ أصبحت القضية الفلسطينية جوهر القصيدة العربية المقاتلة، وأساسها القوي، ومضمونها الأوحد»(١).

ويمكن القول أن هذا الواقع السياسي، والاجتماعي، والإنساني، خلق وضعاً جديداً في المنطقة العربية عامة، وفي الأردن خاصة، وترك أثره في جميع مناحي الحياة، التي انعكست بدورها على الأدب، فوسمته بسمات مختلفة عما كان عليه سابقاً، ودفعته بطرق واتجاهات جديدة، أثرت القصيدة الشعرية بموضوعات جديدة، كالحنين إلى الوطن، والغربة، والدعوة إلى مقاومة الاحتلال، والرثاء ببعديه الفردي والجماعي، ونقد الواقع السياسي العربي، وتحميل المسؤولين العرب، مسؤولية النكسة، لتخاذلهم وتهاونهم وتفرقهم، ويمكن لمس هذا الأثر في قول عبد المنعم الرفاعي في مطلع النكبة: (الخفيف)

يـــا فلســـطينُ مـــا عليـــكِ إذا مـــا

أنشـــبَ الخطـــبُ نابَـــهُ مـــن جُنـــاحِ

---

(١) نايف النوايسة: فلسطين في الشعر الأردني، إصدارات اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية لعام ٢٠٠٢م، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص٣٥.

قـــد تحمّلـــتِ مـــا تحمّلـــتِ حتـــى

سَـــقطَ السّـــيفُ مـــن يـــدٌ النّقّـــاح

إلى أن يقول:

هـــــذه زلـــــةُ العروبـــــةِ لّمـــــا

كَـــــذّبت في جهادِهـــــا و الكفـــــاح

يـــومَ أن شَـــكَت الســـلاحَ خـــداعاً

يـا لخِـزي الـوغى وخِـزي السـلاحِ[1]

وها هو حسني فريز يدعو إلى الوقوف في وجه الخطر القادم، محذراً العرب من فرقتهم بقوله[2]: (البسيط)

لا تحســـبوا أن ســـيفَ الغـــدرِ يقتُلنُـــا

وإنمـــا ســـيفنا أعـــدى أعادينـــا

لكـــلٌ قطـــرِ مـــن الأقطـــارِ مشـــكلةٌ

لا يـــدّعى حلّهـــا إلاّ أعادينـــا

---

(١) عبد المنعم الرفاعي: ديوان المسافر، عمان، ١٩٧٧، ص٧٠.

(٢) حسني فريز: ديوان بلادي، د.ت، د.م ن، ص ٤٥.

كم اجتمعتم لجمعِ الشّملِ فانصدعت
بفضـــل سـعيكم أبهـى آمالينـا

ويقول:

فَـيم الخـلافُ ورأي الشـعبُ مجتمـعٌ
فـأنتُمُ في سـبيلٍ وهـو في ثـان

أما عرار فيؤكد الدعوة إلى الوحدة، بقوله[1]: (الكامل)

إنـي أرى سـببَ الفنـاءِ وإنمـا
سَـببُ الفنـاءِ قطيعـةُ الأرحـامِ
فـدعوا مقـالَ القـائلينَ جهالـةً
هـذا عراقـيٌّ وذلـك شـآمي
وتـداركوا بـأبي أنـتم وأمـي
أرحـامكم بروائـعِ الأحـلامِ.

---

(١) يعقوب العودات: عرار شاعر الأردن، عمان، ١٩٨٥، ص٢٨٥.

ويُلاحظ مما سبق كيف انعكس التغيير الاجتماعي، الذي رافق حركة نزوح الفلسطينيين إلى الأردن، والتغيير السياسي على النتاج الأدبي، الذي فجّر طاقات الشعراء، وأجج مشاعرهم تجاه قضية فلسطين، فأصبح الشعر في الأردن يعيش حالة من الصحوة الفكرية، فصوّر مشكلات الواقع، وأخذ يستشرف خبيئات المستقبل، حتى أصبح الطابع العام للشعر هو طابع الغضب والثورة.

ويمكن أن يُذكر من بين الشعراء الذين كرّسوا شعرهم للقضية الفلسطينية بعد النكبة (١٩٤٨): راضي صدوق، وثريا ملحس، وعيسى الناعوري، وعبد المنعم الرفاعي، وحسني فريز، وأمين شنار، وخالد نصرة، وفدوى طوقان، ومحمود الأفغاني، ونجيب القسوس، ونايف أبو عبيد، ومحمد العزة[١]. فقد نشأ بعد وحدة الضفتين عام (١٩٥٠)، شعر أردني فلسطيني، يحمل خصوصية جديدة، يختلف نوعاً ما عن الشعر في عهد الإمارة[٢]. والظاهرة الفنية المهمة التي تلمس في هذه المرحلة (١٩٤٨-١٩٦٧) أيضاً، هي ارتباط حركة الشعرالأردني بحركة الشعر العربي، فقد توحد الخطاب الشعري العربي تُجاه الاحتلال الصهيوني ونصرة الشعب الفلسطيني، والتأسي لقضية اللاجئين، إذ جنح الشعر الأردني أيضاً ليتوحد مع هذا الخطاب، لا في ما يخص القضية الفلسطينية، واللاجئين فحسب، وإنما في الأحداث الكبيرة التي تمرّ بالأمة العربية، وفي التغني بالآمال الكبيرة كتحقيق الوحدة العربية، والتحرير والتخلص من كل ما يعانيه العرب من مشكلات سياسية واقتصادية واجتماعية.

(١) هاشم ياغي وآخرون: ثقافتنا في خمسين عاماً، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ط١، ص١٠٦.
(٢) محمد عبد الرحيم عطيات: الحركة الشعرية في الأردن تطورها ومضامينها (١٩٢١- ١٩٦٧)، ص٦٠.

فأسهم الشعر في نمو حركة التحرر والوعي الفكري، من خلال امتلاك ناصية الكلمة القادرة على ملامسة أحاسيس الناس، ومشاعرهم، وأفكارهم، كما أسهمت وحدة الضفتين في ميلاد شعر أردني فلسطيني نتيجة نزوح كثير من الشعراء الفلسطينيين، ومخالطتهم الشعراء الأردنيين ومن هؤلاء: خليل قطان، محمود الأفغاني، فدوى طوقان، عبد الرحيم عمر، أيوب طه...

ومن ثم فقد اتّسم الشعر الأردني في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، بالتمرد، والرفض، تعبيراً عن الالتزام بقضايا الوطن، ورفضاً لحال السكون، ودعوة للتخلص من الظلم. وبهذا يكون الشعر الأردني، قد تأثر باتجاهات الشعر العربي المعاصر، وحاولَ أن يشكل رؤية جديدة، متأثراً برموز الشعر العربي، ومدارسه السائدة.

فبعد وحدة الضفتين، نشأ لونان من الشعر التقليدي: شعر تقليدي بدائي مقلّد في الشكل والمحتوى، وشعر تقليدي في الشكل مجدد في المحتوى، ومعالجة الحدث[1]. فالشعر التقليدي البدائي كان شعراً ذاتياً، تأملياً، سطحياً، جاء بأسلوب مباشر غير موحٍ، واقترب من لغة التخاطب، ولامس وجه النكبة وعالجها بسطحية، فقد اعتمد الأسلوب التقريري الذي يقوم على الهتاف، الذي يخلو من الصور الجديدة، ويركز على الجمل الطلبية الآمرة والناهية، فهو شعر تنقصه روح الإبداع في معظمه.

وبقي الشعر على هذا النهج إلى أن نجح عدد من الشعراء الأردنيين، في كتابة شعر عمودي متميز، يركز على الفكرة، ويقدّم الصورة بطريقة جمالية، فيها روعة التعبير،

---

(١) المرجع السابق، ص ٩٥.

القائمة على الدقة في اختيار الألفاظ المعبّرة عن مشاعر الشعب ووجدانه، وممن ونهض بهذه المهمة شعراء معروفون: كفدوى طوقان، وأمين شنار، ويوسف الخطيب، وحسني فريز، ورفعت الصليبي...، إذ جاء شعر هؤلاء الشعراء محملاً بالمشاعر الإنسانية الرقيقة، التي تقوم على المطالبة بالحق، وتدين الواقع الرديء، وتدعو إلى الحرية، وكان ذلك مدعاةً لظهور الشعر المحمل بالنزعة الرومانسية والوطنية والقومية والسياسية. وقد اتسمت لغة هذا الشعر بالحيوية، والابتكار، والتجديد. كما اتسم أداؤه بالجدّة، والمطاوعة للمضامين الجديدة. ولم يخلو من بعض الصور المرسومة بشيء من العناية. وبهذا يكون الشعراء الأردنيون قد عبروا عن واقعهم، وأثروا وتأثروا به، وأصبح لأدبهم خصوصيته التي تميزه عن غيره وتمنحه طابعه الخاص، ومما يلمس في هذا الشعر أيضاً استخدامهم بعض الألفاظ العامية الدّارجة وتوظيفهم الموروث الشعبي، والافتتان بملامح البيئة الأردنية ومظاهرها الجميلة، وما تحمل من عبق التاريخ.

وهكذا حاولت القصيدة الأردنية مغادرة تيار التقليد (البدائي)، واستقبال التيار التقليدي (المُجدد)، إلى أن ظهرت في بداية الستينيات في الأردن حركة جديدة، وهي حركة الشعر الحر (التفعيلة) متأثرةً، بهذه الحركة التي ظهرت في العراق في أواخر الأربعينيات وامتدّ تأثيرها إلى أقطار الوطن العربي، ومن بينها الأردن. وكان ذلك بداية لحركة الشعر الحر في الأردن[1]، فقد تبلورت ملامح الحركة الشعرية الجديدة، في الخروج على النمط التقليدي للقصيدة العربية، والانطلاق إلى الحداثة. وقد قوبل هذا الشعر في بدايات ظهوره في الأردن بالرفض من الوسط الثقافي الأدبي، مع أن أنصاره

---

(١) أمينة العدوان: دراسات في الأدب الأردني المعاصر، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، ١٩٧٦، ص٥.

من الشعراء وجدوا فيه صوت العصر، ونداء الثورة، فبذلوا جهوداً كبيرة في تثبيت مكانة الشعر الحر (شعر التفعلية) في المشهد الشعري الأردني، ومنهم: عز الدين المناصرة، ومحمد القيسي، وعبد الرحيم عمر، وأمين شنار، وفايز الصباغ، وفدوى طوقان، وتيسير السبول، وأيوب طه....

وقد تراوح موقف الشعراء الأردنيين من الشعر الحر (التفعيلة) بين محافظ يلتزم بالشكل القديم، ومجدد يرحبُ بهذا النمط الجديد من الشعر. غير أن هذه الحركة الجديدة، وجدت مكانها في الإبداع الشعري، وكانت مدعاةً لأن يشهد الشعر الأردني أنماطاً من التجديد على صعيد اللغة، والأداء، والتشكيل الصوري، فقد كانت لقصيدة التفعيلة لغتها، وأساليبها الجديدة. ومن الجدير بالملاحظة أن عراراً قد استخدم هذا النمط (الشعر الحر)، غير أن شعره من هذا النمط كان يصدر عن تدفق شعري لا عن إتباعٍ لقواعد تحكم هذا الشعر[1]. وإذا كان هذا النمط قد شهد ولادته الرسمية على يد كلٍ من نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، فقد فرض وجوده على المشهد الشعري العربي، ومن ضمنه المشهد الأردني. لقد أتاح ما تمتلكهُ قصيدة التفعيلة من طواعية في الأداء لها، أن تعالج موضوعات جديدة فرضتها المرحلة على كل الأصعدة، تتصل بواقع الأمة الحزين، المتخم بالمآسي والجراح.

ففي الأردن عالجت قصائد الشعر الحر (التفعيلة) موضوعات ذات صلة بالأحزان الجماعية للأمة، التي تبرز المعاناة التي أدت إلى تنامي حالة الاغتراب لدى كثير من الشعراء كما في شعر خالد محادين، وإبراهيم نصر الله، وعلي الفزاع، وتيسير السبول.

---

(١) محمد العطيات وآخرون: الشعر في الأردن، وموقعه من حركة الشعر العربي، أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس، ص٢٩.

ويلحظ أن غير قليل من الشعراء قد زاوجوا بين الشعر التقليدي (العمودي ) والشعر الحر، كما عند: عبد الرحيم عمر، وحكمت العتيلي، ونايف أبو عبيد، وحيدر محمود، ومحمد القيسي، ويوسف العظم، وعمر أبو سالم، وناجي علوش.

### ٣- المرحلة التي تلت النكسة حتى حقبة الدراسة (١٩٦٧-١٩٨٠):

منذ هذه المرحلة ١٩٦٧ وحتى حقبة الدراسة، ظهر أن الإنسان العربي أصيب بحالات من الإحباط والانكسار، نتيجة هزيمة حزيران، فبدأ بإعادة النظر في كل ما حوله، وانعكس هذا الأمر على الأدب بشكل خاص، فظهر أدب المقاومة، وأدب الأرض المحتلة، وبحكم العلاقة الخاصة بين فلسطين والأردن، أصبح الشعر الأردني هو الأكثر اهتماماً بالقضية الفلسطينية، فهو يصور آلام الفلسطينيين، بصورة مليئة بالحزن، والمرارة، والسوداوية، وجلد الذات[١]، فها هو تيسير السبول في قصيدته «مرثية القافلة الأولى» يقول[٢]:(الكامل)

**الليل أطبق**
**فليكن ليل وكان**
**الخيل ما صهلت على اليرموك**
**لا**

إلى أن يقول:

**الأمر في عينّي ماثل**

---

(١) محمد العطيات وآخرون: الشعر في الأردن، وموقعه من حركة الشعر العربي، أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس، ص ٤٥.

(٢) تيسير السبول: الأعمال الكاملة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٧٤.

الريح مثقلة هوازن

فرس الهزيمة تنثني

وحوافر الحقد المؤرث

تنقز بالأمس الميّس بالهواء

سيناء يا قلب أصمّ

إنّا منحناك الهزيمة

عزّ ما يهب الرِّجال

وحيدر محمود يقول[1]: (المتدارك)

سأدير اليوم مفاتيح المذياع

لأسمع لغة غير العربية حتى لا أسمع موعظة تلقى أو أمنية

أو تهديداً بالثأر يصل يمزق لي سمعي

فجميع مواعظنا بلهاء

تافهة، وأمانينا جوفاء

ويلاحظ أن الشعر الأردني في هذه الحقبة حمل القضية الفلسطينية وتمحور حولها، فهو معايش للنكبة والنكسة، لهذا لجأ شعراء هذه الفترة إلى توظيف الرموز، والإشارات التاريخية في قصائدهم ذات الأبعاد السياسية، واستلهام التراث في هذا

(١) حيدر محمود: ديوان يمر هذا الليل، ص ٩٢.

السياق، وما يحمله من دلالات في بناء القصيدة الأردنية، فها هو محمود فضيل التل على سبيل المثال يوظف أسطورة زرقاء اليمامة بقوله[1]: (الكامل)

**تقول زرقاء اليمامة**

**أرى ما لا يراه الناس**

**وأسمع ما لا يسمعون**

**وأقرأ من خفايا النفس**

إلى أن يقول:

**فتأخذون كرامة الإنسان**

**وتقتلون حبه**

**وتسلبون فكره**

**حتى انتماءة حسه وصحوة الوجدان**

**إلا انحناءة رأسه**

**جعلتموها مهنة... كفاءة وحرفة**

**يبنى لكم على أركانها ويعتلى البنيان**

فالشاعر هنا يوظف أسطورة زرقاء اليمامة بما أنها امرأة تلوم العرب، وتؤنبهم على ما وصلوا إليه، بل وتتهمهم باحتراف التخاذل.

---

(١) محمود فضيل التل: ديوان أغنيات الصمت والاغتراب، مطابع دار السياسة، الكويت، ط ١، ١٩٨٢، ص ٥٥.

والشاعر نفسه في قصيدة أخرى له بعنوان «قراءة التاريخ والواقع» يقول[1] (الرمل):

**لا تحدّثني عن الأخطاء أو عين الصواب وألوان الحقيقة**

**لا تحدّثني عن الآداب والعمران**

**عن كل العلوم أو الخواطر من وحي السليقة**

**لا تحدّثني عن الإنسان في التاريخ والماضي**

**سئمنا ذكر ماضينا وتزويقه**

إلى أن يقول:

**فأين نحن اليوم مما كان غير أقوال وآمال رفيعة**

.........

**اختلط الحابل بالنابل وغدت**

**أهواؤنا في بحر هوات سحيقه**

**أجمل الآراء صارت من هزيل الفكر**

**ليس فيه غير ومضات فلا تنفع التائه ان ضلّ طريقه**

فالشاعر في هذه القصيدة يعقد مقارنة بين الماضي والحاضر، ويتحسر على أمجاد العرب، وما آل اليه مصيرهم، ويصطنع لأجل إبراز فكرته حواراً مع الذات،

---

(١) محمد فضيل التل: ديوان أغنيات الصمت والاغتراب، ص٥٩.

مستخدماً اللغة الفنية الرشيقة السهلة، بصورة مثيرة لإعجاب المتلقي، مظهراً تأنيبه للذات من خلال مقارنة أمجاد العرب الماضية، بما آلت إليه حالهم في هذه الحقبة المهمة من التاريخ.

لقد عبّرت القصيدة الأردنية بعد سنة ١٩٦٧م، ولغاية بداية الثمانينيات عن الواقع السياسي، والاجتماعي الأردني، ولم تغفل قضايا أمتها العربية بل أثّرت فيها وتأثرت بها، فساهمت كل هذه الظروف، برفع مستوى القصيدة الفني، من حيث الشّكل والمضمون. وقد واكبت الحركة الشعرية الأردنية في هذه الحقبة الأحداث القومية التي عاشتها الأمة العربية بعد حرب حزيران، كحرب تشرين التحريرية، والحرب اللبنانية، والحرب العراقية الإيرانية، بالإضافة إلى معايشتها للانتفاضة الفلسطينية، مما فتح الآفاق للشعراء الأردنيين، لكي يصبحوا أكثر التصاقاً بهموم الأمة العربية، ويكتسبوا بعداً فكرياً واضحا كما نجده لدى الشعراء:

حيدر محمود، وإبراهيم نصر الله، ومؤيد العتيلي، ويوسف العظم، وخالد محادين، ومحمود فضيل التل، وعبد الله رضوان، وعبد الله منصور، ومحمود الشلبي وغيرهم من الشعراء الملتزمين بقضايا أمتهم[1].

---

(١) طارق الجالي: الهم القومي في القصيدة الأردنية المعاصرة، بحث منشور في كتاب الشعر في الأردن وموقعه من حركة الشعر العربي، لسمير قطامي وآخرين: ص ١٠٥ وما بعدها.

ب. **مفهوم القصيدة:**

قبل الحديث عن القصيدة الأردنية العمودية لا بدّ من التعريف بمفهوم القصيدة في النقد القديم، فقد عرّف العرب القدامى الشعر، لكنهم لم يقفوا على تعريف جامع مانع لمفهوم القصيدة، ولم يتفقوا على عدد الأبيات التي ينبغي أن تكون عليها لتعدّ قصيدة، فقد ظلّ ذلك محلّ خلاف عند كثيرٍ منهم، فالأخفش كما جاء في لسان العرب، تحت مادة (قصد) يقول: «... وليست القصيدة إلاّ ثلاثة أبيات»، فالأخفش هنا جعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات، ويعد ابن جني قول الأخفش من باب الجواز؛ وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة، فالعادة كما يرى ابن جني أن يُسمى ما كان على ثلاثة أبيات، أو عشرة، أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة»[1].

أما ابن رشيق القيرواني فيرى أنه: «إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإبطاء بعد سبعة غير معيب عند أحدٍ من الناس. ومنهم من لا يعدّ القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وتراً»[2].

أما أبو العلاء فيقول: «إن العرب، كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها»[3]، ويرى حازم القرطاجني أن الطول يعود لمقصد الشاعر، فيقول: «من القصائد

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، ج٣، مادة (قصد)، بيروت، دار صادر، ص ٣٥٥.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ج١، ط١، القاهرة، ١٩٣٤، ص١٦٤.

(٣) أبو هلال العسكري: الصناعين، ط١، ت، علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العلمية، ١٩٥٢، ص١٩٢.

ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقصر»[1]، والقصد الذي يشير إليه حازم القرطاجني ما هو إلا المضمون الذي من أجله طالت القصيدة أو قصرت أو توسطت.

وقيل لابن الزِّبعرى: «إنك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وقيل لبعضهم: لم لا تطيل الشعر، فقال: حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق، وقيل ذلك لآخر فقال: لست أبيعه مذارعة....»[2].

مما سبق نلاحظ أن القدماء لم يتفقوا على العدد الذي يجب أن تبلغه القصيدة لتكتسب هذا المفهوم. بل كانوا يسبغون عليها صفة الطول أو الجودة دون ان يتفقوا على عدد الأبيات الواجب توافرها في القصيدة.

أما معنى القصيدة وسبب تسميتها، فإن معظم النقاد يشيرون إلى أن القصيدة من القصد، وهو ما تمّ شطر أبياته، أو شطر أبنيته. أمّا سبب التسمية، فقيل لأنه» قُصِدَ واعتمد، أو لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد، والمعنى المختار. وقيل سميّ الشعر التام قصيداً، لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً،ولم يحتسيه حسياً على ماخطر بباله، وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطرهُ واجتهد في تجويده، ولم يقتضبهُ»[3].

---

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦، ص٣٠٣.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج١، ص١٦١.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة قصد.

أمّا ابن رشيق فيرى أن القصيدة اشتقاق من «قصدتُ إلى الشيء» فكأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة[1].

يلاحظ أن هذه التعريفات الوارد ذكرها سابقاً تعود في تحديد مفهوم القصيدة إلى الأصل اللغوي للكلمة دون الاهتمام بدلالتها الفنية والجمالية.

غير أن يوسف بكار تنبه إلى أن بعض الاجانب استغلوا المفاهيم السابقة للقصيدة و تسللوا من خلالها للطعن في الشعر العربي بعامة، واتهام الشعراء بالمادية المحضة، وإساءة فهم معنى القصيدة[2]. إذ ذهب «لاند برج» مثلاً إلى ان معنى القصيدة هو «شعر القصد والغرض» ويعلل ذلك بقوله: «إن كل مساومة واتجار بالشعر القديم والحديث، وكل جشع لا يعرف الشبع في الفطرة العربية، وجد التعبير عنه في لفظ قصيدة»[3]. وذهب جورج ياكوب -أيضاً- الى أن القصيدة معناها «شعر التسول»[4].

وقد ردّ بروكلمان على هذين الرأيين بقوله للأول: «أن الغرض والقصد لم يكن في الزمن القديم، ولم يكن في الزمن المتأخر دائماً هو كسب الجزاء المادي»، ورد على الثاني بقوله: «إن ذلك لا يصحّ إلا في عصور الانحلال والاضمحلال، وإذا صحّ أن لفظ القصيدة بعيد القدم، فمن الممكن أن يكون الغرض والقصد بحسب الأصل غرضاً سياسياً في وقت متأخر، ثم صار يستعمل بأوسع معاني الكلمة في جميع أغراض

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ج١، ص١٨٣.

(٢) يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٢٤.

(٣) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ت: عبد الحليم النجار، ط٢، دار المعارف، مصر: ١:٥٩.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الحياة الاجتماعية»[1] ووضح أن هذه التفسيرات كانت نتيجة لغياب المفاهيم الدقيقة الواضحة لمصطلح « قصيدة» في الشعر العربي.

ويمكن القول إنه بالرغم من التطور الكبير الذي طرأ على شكل القصيدة ومضمونها، حافظت على الغاية الأساسية من الشعر، وهي إقناع المتلقي بفكرة الشاعر المطروحة وإمتاعه.

فبالرغم من التطور الذي طرأ على القصيدة، وعلى الشعر، من تعدد في الأشكال والتسميات، فقد ظلت القصيدة العمودية منذ الجاهلية، إلى مطالع القرن الماضي هي النوع المفضل لدى الشعراء والنقاد على حد سواء.

أمّا تعريف القصيدة من الناحية الفنية فيمكن القول إنها: «بناء يتركب من العناصر والقوى تتظاهر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف فيه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره، وتتعاقب في حركة مطردة»[2].

وهذا التعريف يقودنا إلى تعريف مصطلح البناء، فالبناء في اللغة هو: الانشاء والتكوين»[3]، وهذا المعنى هو الذي يتردد عند الكثيرمن النقاد القدامى، فها هو ابن طباطبا يقول: «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره»[4].

---

(١) المرجع السابق، الصفحة بنفسها.

(٢) يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد الأدبي، ص٢٣.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة: بنى.

(٤) ابن طباطا: عيار الشعر، بيروت، ١٩٨٢، ص ١١.

أمّا عبد القاهر الجرجاني، فرأى أن البناء هو إقامة علاقات بين معاني الألفاظ، واعتماد كل جزء من العبارة على الجزء الآخر، إذ «لا نظم في الكلمة ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض»[1].

وتكاد هذه الإشارات تتطابق مع الأراء النقدية الحديثة، فنظم الكلمة وترتيبها وبناء بعضها على بعض، هو ما جاءت به المنهاج النقدية الحديثة في الحديث عن علاقات التجاور بين الألفاظ[2].

فالبنية لدى البنيويين هي «مجموعة متشابه من العلاقات تتحقق فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية، وعلى علاقتها بالنص من ناحية أخرى»[3].

وبناء القصيدة ما هو إلا ربط أجزائها بعضها ببعض بشكل متناسب، ليحقق الغرض المرجو منها. ودراسة بناء القصيدة تعني دراسة تراكيب النص بما يتضمنه من عناصر صوتية، ودلالية، لاكتشاف جملة من العلاقات الرابطة بينها[4]. إذ يرى صلاح فضل أن الوصول إلى بنية العمل يعتمد على عمليتين أساسيتين هما:

الاقتطاع والتراكيب، اقتطاع الأجزاء الدالة للشيء بالكشف عن كيفية قيامها بوظائفها، ومدى تأثيرها في الكل، ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها، وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة[5].

---

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٩٧.

(٢) انظر مرشد الزبيدي: مفهوم البناء الفني للقصيدة في النقد الحديث، مجلة أقلام، ع ٨، ١٩٨٩، ص١٠٨.

(٣) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٩١ وما بعدها

(٤) مرشد الربيدي: مفهوم البناء الفني للقصيدة في النقد الأدبي، ص ١٠٨.

(٥) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٠٦.

وتأسيساً على ما سبق فإن دراسة القصيدة هي دراسة لألفاظها، ومعانيها، وإيقاعها وأسلوبها، من خلال علاقات بعضها ببعض، لأن الشاعر حين يبني قصيدته تتحكم في بنائه ضرورات كثيرة منها: ضرورة التآلف بين الألفاظ، وضرورة تناسب الألفاظ مع الوزن، وضرورة اختيار ما يتلاءم من الألفاظ، والتعابير، والمعاني، مع موضوع القصيدة. فتكون القصيدة عملاً فنياً متماسكاً، يعمد إلى إقامة بناء أساسه التراكيب الموزونة، التي تقوم على الانسجام مع المعنى، بهدف خلق بنية جمالية متكاملة، وصياغة صور وإيحاءات، بقالب إيقاعي متناغم، في هيئة متكاملة، محدّثة أثراً في نفس متلقيها.

إن القصيدة - بهذا الفهم- هي ما ستنهض هذه الأطروحة بمهمة دراسته من خلال اختيار نماذج لشعراء أردنيين خلال حقبة الدراسة الواقعة ما بين (١٩٨٠-٢٠١٠ ) ومن أشهرهم:

نايف أبو عبيد، محمد سحمان، محمود الشلبي، محمود فضيل التل، عبد الله منصور، خالد فوزي عبده، إبراهيم الخطيب، عائشة الخواجا الرازم، علي فهيم الكيلاني، حيدر محمود. نبيلة الخطيب، لينا أبو بكر.

إذ كتب هؤلاء الشعراء وغيرهم القصيدة العمودية بأسلوب فني متقدم، فأبدعوا في اختيار أساليبهم، وطرائق معالجة رؤاهم، وأخيلتهم على نحوٍ يشدّ انتباه المتلقي، وهذا ما سيتم توضيحه من خلال النماذج المختارة لهؤلاء الشعراء، مع تبيان خصائص القصيدة العمودية وملاحظة ما طرأ عليها من تطور.

## الفصل الأول

# القصيدة العمودية الأردنية بنيتها وخصائصها

# تطور القصيدة العمودية الأردنية

يرتبط الشكل – في أي تصور نقدي متماسك – بالمضمون ارتباطاً وثيقاً لا ينفك فيه أحدهما عن الآخر. وعلى الرغم من قناعة الباحثة بذلك، إلا أنها ستعمد في هذه الدراسة إلى التركيز على الشكل مع مراعاة عدم إغفال دراسة المضمون، بهدف تسهيل مهمة الباحثة. وعلى هذا الأساس، فقد تم تقسيم الدراسة على ثلاثة فصول:

الفصل الأول: القصيدة العمودية دراسة خصائصها وتطور بنيتها، والفصل الثاني: قصيدة التفعيلة الأردنية بنيتها وخصائصها. والفصل الثالث: قصيدة النثر الأردنية مفهومها وخصائصها البنائية. وستتوقف الدراسة عند نماذج متعددة مستقاة من دواوين مختلفة لشعراء متعددي المشارب والأصول، في حقبة الدراسة لتبيان التطور الذي طرأ على القصيدة الأردنية بأنماطها الثلاثة، وبمواضيعها المختلفة.

هذه الأنماط الثلاثة هي أول ما لفت انتباه الباحثة وآخر ما لفت نظرها، وهي تستطلع حالة القصيدة الأردنية، في فترة الدراسة، فالشكل، كما يقول إحسان عباس هو «الجسم الخارجي»[1]، أمّا محمد زكي العشماوي فيرى أن الشكل «الصورة الخارجية، أو الفن الخالص المجرد عن المضمون»[2]، في حين يورد يوسف بكار عن هربرت ريد قوله يعرف الشكل بأنه: «الهيئة التي يتخذها العمل الفني...»[3].

---

(١) إحسان عباس: «فن الشعر»، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ١٦.

(٢) محمد زكي العشماوي: «الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث»، عالم الفكر، العدد الثاني، ١٩٧٨، ص ١١، ١٢.

(٣) يوسف بكار: «بناء القصيدة في النقد العربي»، ص ١٢٢.

وعليه فإن شكل القصيدة الأردنية - إذاً - ينحصر في هذه الأنماط الثلاثة الآنفة الذكر. وفي التصور فإن متابعة التطور الذي طرأ على القصيدة الأردنية بأنماطها الثلاثة لا يتم إلا بدراسة الجوانب الآتية فيها وهي: لغة القصيدة، وصور القصيدة، وموسيقى القصيدة.

وعليه فقد تم تقسم الدراسة على ثلاثة فصول، يتناول كل فصل منها بالتحليل جانباً من هذه الجوانب هي:

**الفصل الأول:** القصيدة العمودية الأردنية بنيتها وخصائصها ودراسة: لغتها، وصورها وموسيقاها.

**الفصل الثاني:** قصيدة التفعيلة الأردنية بنيتها وخصائصها، ودراسة: موسيقاها، ولغتها وصورها.

**الفصل الثالث:** قصيدة النثر في الأردن مفهومها، وخصائصها البنائية من خلال دراسة مفهوم مصطلح «قصيدة النثر» مع دراسة نماذج تحليلية منها.

# لغة القصيدة العمودية الأردنية

القصيدة العمودية، هي أول الأنماط الثلاثة للقصيدة العربية بعامة، والأردنية بخاصة، وهي الأساس الذي تطورت عنه الأنماط الأخرى، وفي هذا النمط يلتزم الشعراء بالمحافظة على القافية الموحدة، ذات الروي الواحد، في جميع أبياتها، كما يلتزمون بالوزن الواحد، إذ يتكون البيت فيها من شطرين صدر وعجز، إلا أنّ شكل القصيدة الأردنية العمودية أصابه شيء من التطور، فالشعراء الأردنيون المحافظون قصدوا بالقصيدة العمودية، النمط الشعري الذي يلتزم القافية، والأوزان التقليدية فحسب، وبهذا فإن معنى القصيدة العمودية يكون قد ابتعد نوعاً ما عما كان يراد به عند النقاد القدامى، إذ إن القافية والوزن ليسا الركنين الوحيدين للعمود، فهناك جماليات النص من تصوير بياني، وصياغة، وموسيقية داخلية.

فالشعراء الجدد المحافظون لم يحافظوا على عمود الشعر القديم بالمعنى الحرفي، ولم يلتزموا بشروطه السبعة[1]، بل تخلصوا تدريجياً من الاهتمام بالمطلع التقليدي للقصيدة، وهذه ظاهرة يمكن أن تعد من باب التطور في القصيدة العمودية. ومما

---

(١) انظر في تفصيل هذه الشروط مقدمة المرزوقي لحماسة أبي تمام.

يلاحظ في أساليبهم لمعالجة القصيدة الدخول المباشر في موضوعها، فها هو الشاعر علي فهيم الكيلاني[1] يبدأ قصيدته «المحبة» بقوله: (المتقارب)

رأيــــتُ المحبَّـــــةَ ســـــرَّ الحيــــاةِ

فكيـــفَ الســـعيدُ إليهـــا اهتــــدى

أفي خفقـــةِ القلـــبِ عنـــدَ اللقـــاءِ

ولوعَتِـــــهِ والأليـــــفُ اغتَـــــدى

وفي أرقٍ يَعـــــــتري العاشِـــــــقينَ

تظـــــــلُّ عيـــــونُهمُ سُـــــــهّداً

فمــــا ذاك إلاّ انفعـــــالُ المحــــبِّ

يَخـــالُ ســــرابَ المُنَـــى فَرقَـــدًا[2]

(١) علي فهيم الكيلاني: ولد في مدينة السلط عام ١٩٣٠، درس في مدارس السلط، وأنهى الثانوية العامة عام ١٩٥٠، عمل موظفاً في دائرة الإحصاءات العامة، ثم انتقل إلى وزارة السياحة، وعمل مديراً لمطبعة جريدة الرأي، ثم أسس مطبعة مع زملائه، وهو من عائلة تعشق الشعر، له ديوان بؤرة الروح.
هذه المعلومات مأخوذة من رابطة أدباء الشام: www.odabasham.net.

(٢) علي فهيم الكيلاني: «ديوان بؤرة الروح»، مطابع الإيمان، عمان، وزارة الثقافة، ١٩٩٦، ص ٧١.

أول ما يلاحظ في هذه القصيدة وسواها من قصائد المرحلة أن الشاعر جعل لها عنواناً هو (المحبة) وفي هذا التطور نلمس متابعة الشعراء للنهج الغربي، فالقصيدة العربية القديمة خلوٌ من العنوان، وبعد اختيار العنوان دخل الشاعر إلى موضوعها مباشرة دون تقديم أو تمهيد، فهو يُقرّ منذ البداية بأن المحبة هي سرّ الحياة، وهذا يخالف نهج الشعراء القدماء في القصيدة، فقد اعتادوا - باستثناءات قليلة - أن يقدّموا لقصائدهم بالوقوف على الأطلال، ثم وصف الرحلة، وما فيها من عناء، مروراً بمشهد الصيد، ومن ثم الدخول في غرض القصيدة المباشر[1].

وها هو الشاعر نايف أبو عبيد[2] يوظّف الأسلوب نفسه في قصيدته «نداء الأرض» بقوله: (الخفيف)

هَتَفَـــتْ أرضـــكُمْ فلبُّـــوا نِـــدَاهَا
مَـــنْ لهـــا غَيرَكُـــمْ فكونـــوا رَجَاهِـــا
مَـــنْ يَفُـــكُّ القيـــودَ مِـــن مِعصَـــميها
غَـــيرُ عُشَّـــاقِ حُسْـــنِها وبَهاهـــا

---

(١) انظر: يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي، ص ٢١٢ وما بعدها.

(٢) نايف أبو عبيد: ولد في الحصن عام ١٩٣٥، حصل على ليسانس آداب في اللغة العربية من جامعة الإسكندرية، له مجموعة دواوين منها: ديوان قريتنا - ١٩٨٤، ديوان أرجوان العمر - ١٩٨٩، ومجموعة «نشيج القوافي»، وقد ضم أعماله في «الأعمال الشعرية الكاملة» الصادرة عام ٢٠٠٧. هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo.

أيهـــا العاشِـــقونَ هـــذي بـــلادٌ

بـــارك الله تُرْبَهـــا وسَـــماها

أنـــتُمُ أهلُهـــا فَهُبُّـــوا إليهـــا

وامتطـوا المـوت نحـو طيـب لُقاهـا[1]

فالشاعر هنا اعتمد الشكل نفسه الذي اتبع في النص السابق، فقد عنون قصيدته بعنوان «نداء الأرض»، ثم دخل في موضوع قصيدته مباشرة بقوله: (هتفتْ أرضكم فلبوا نداها)، وهذا الدخول المباشر نجد فيه مطابقة لعنوان القصيدة الذي اختاره الشاعر على غير عادة الشعراء القدامى. وبنظرة فاحصة في شكل القصيدة الخارجي، نجد أن الشاعر عمد إلى نظم قصيدته على الشكل العمودي، حيث حافظ في بنائها على نظام الشطرين، وعلى التزام وحدة البيت، ووحدة القافية (الروي) وهي الهاء، التي نجدها في (رجاها، بهاها، وسماها، ولُقاها) على عادة الشعراء العرب القدامى.

والناظر في لغة القصيدة، يلحظ اللغة الفصحى المبسطة، إذ بدأها الشاعر بفعل ماضٍ (هَتَفَ) فكأن الأرض هتفت تستغيث من الاحتلال، وما لها سوى أبنائها ليلبوا النداء. ولو نظرنا في كل ألفاظ القصيدة، لوجدناها نُسجت على المنوال نفسه من السهولة والوضوح. وهذا يخالف ما بُنيت عليه لغة القصيدة العمودية القديمة، التي كانت في الأساس تقوم على اللغة المتينة، ذات الألفاظ الجزلة، المستوحاة من البيئة

(١) نايف أبو عبيد: «الأعمال الشعرية الكاملة»، إصدارات اربد مدينة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٧، ص ١٩٠.

البدوية، هذا الاختلاف يفسره التطور الحضاري والثقافي والفكري في حياة الشاعر، فالشاعر بقصيدته يقترب من روح العصر، ويتماشى مع تطوره، وموضوعاته، ويقترب أكثر من ثقافة أبنائه، لهذا عمد في قصيدته إلى اختيار ألفاظ واضحة سهلة موحيّة، تحرك عاطفة المتلقي، وتلامس همومه، وتعالج قضاياه، فهذه الأرض المسلوبة نادت أبناءها لفك قيدها، فالشاعر يستنهض الهمم، ويُذّكر بأن هذه الأرض هي الأرض المباركة التي يجب أن ترخص الروح من أجل تحريرها، فمن لهذه الأرض غير أبنائها؟! لهذا يوظف الشاعر الجمل الإنشائية على نحوٍ واضح، إذ وظف الاستفهام في البيت الثاني ووظف النداء في البيت الثالث، ليعبر بهذه الأساليب عما يعتريه من قلق وتوتر إزاء ما يحدث في أرض فلسطين.

ويؤكد الشاعر خالد فوزي عبده[1] على أهمية اختيار اللفظة في القصيدة، لأن الألفاظ هي التي توصل المعاني، ونراه يفرد قصيدة عنوانها: «حديث مع الألفاظ والقوافي» وهذا موضوع جديد لم تألفه القصيدة التقليدية القديمة، يقول في قصيدته: (السريع)

كُــــوني لمعنـــــى الشّـــــعرِ أعوانَـــــهُ

ورسِّـــــــخي بالصّـــــــدقِ أركانَـــــــهُ

(١) خالد فوزي عبده: ولد في نابلس عام ١٩٢٧، حصل على ليسانس في الأدب العربي من جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٨. عضو في اتحاد الكتاب والأدباء الأردنيين، من دواوينه الشعرية: عندما تغني الجراح – ١٩٩٢، شموع لا تنطفئ – ١٩٩٣، زهور لا تذبل – ١٩٩٧ وغيرها.
هذه المعلومات مأخوذة من: www.albabtainprize.org.

ولا تكـــــوني لفظــــــةً هشّـــــةً

قـــــد قَوّضَـــــتْ بالحشـــــو بنيانَـــــهُ

فَـــــرُبَّ شِـــــعرٍ قـــــد بـــــدا رائعـــــاً

مِـــــن غـــــير لفـــــظٍ تافـــــهٍ شـــــانَهُ

ورُبَّ شَـــــعرٍ طـــــابَ عنوانُـــــهُ

لكـــــن محـــــا بـــــاللّفظ عِنوانَـــــهُ[1]

فالشاعر هنا يؤكد أهمية اختيار اللفظة التي تناسب المعنى، وتخدم الغرض الذي وضعت له، فالقصيدة ليست قائمة على سلامة الوزن، والإعراب، وأداء اللغة للمعنى المراد فحسب، بل هي تقوم على الدقة في ترتيب ألفاظها وعدم اضطراب نظمها، فالألفاظ هي التي تعبر عن المعاني، فنجد الشاعر قد عمد إلى التكرار، إذ كرر في البيت الرابع بداية البيت الثالث (وربَّ شعرٍ)، ولعل هذا يعود لبيان أهمية اللفظة في البناء الشعري.

وبهذا تكون القصيدة كلاً متكاملاً، واللغة عنصر مهم من عناصر بنائها، بل هي العنصر الرئيسي في تشكيل أي نص أدبي، إذ هي أول ما تقع عليه عين المتلقي، ومن خلالها يمكن الحكم على نجاح النص أو فشله. إذ إن أول ما يطالع قارئ القصيدة

(١) خالد فوزي عبده: ديوان نجوى الشعر، عمان، دار ابن الجوزي، ٢٠٠٨، ص ٧٠.

الأردنية العمودية ألفاظها السهلة الواضحة القريبة من القلب والعقل، المناسبة للذائقة الحضرية العصرية، التي تمتاز بانسيابها وتدفقها، وبساطة تركيبها، ووضوح معانيها، وشفافية جملتها الشعرية، وملامستها لواقع الأمة ومشكلاتها، ويظهر ذلك جليّاً في قصيدة «لسماء عمان نجمته» للشاعر عبد الله منصور[1] التي يقول فيها: (البسيط)

فَحُبُّنا لم يَعُدْ سِرّاً نُكَتِّمُهُ

دهـراً، وهـل يحفـظُ العُشّـاقُ أسـرارَا!

سَلَبْتِ أجملَ ما في الكون من صورٍ

لـن تسـتطيعي لهـا جَحـداً وإنكـاراً

فالخَدُّ وردٌ نضيرٌ لا ذبولَ له

وكـم خشـيتُ عليـه النحّـل زوّارا

والثّغرُ راحٌ حلالٌ بِتُّ أرشُفُه

(١) عبد الله منصور: ولد في قرية المنسي عام ١٩٤٢ – قضاء حيفا -، حاصل على دكتوراه في الأدب العربي، عمل في التلفزيون الأردني معداً للبرامج الثقافية، ثم مخرجاً، عمل في الجامعة الأردنية، ثم عيّن ملحقاً ثقافياً في السفارة الأردنية بالباكستان، له عدة دواوين منها: الحب يليق بحيفا – ١٩٨٣، ترانيم لامرأة من شفق – ١٩٨٦، مرايا الروح – ١٩٩٥، قراءة العطش – ١٩٩٦.
هذه المعلومات مأخوذة من: www.albatainprize.org.

حتـــــى تَعَشَّـــقَه خمـــراً وخمّـــارا

هلاّ غفرتِ لعيني علّها تركَتْ

علـــى مُحَيّـــاكِ، بالتحـــديق آثـــارا[1]

فالشاعر يتغزل هنا بعمان وكأنها المحبوبة التي عشقها، واختار أجمل الألفاظ والصور ليعبر لها عن حبه.

والقارئ المتمعن في لغة القصيدة الأردنية، وفي بناء جملتها الشعرية يمكنه الوقوع على سر جمالها بيسر، فهي تعبر عما يجول في خاطر الشاعر من مشاعر تُجاه وطنه وقومه، بألفاظ بسيطة سهلة لكنها في الوقت عينه ألفاظٌ فصيحة، وسليمة، مؤثرة في نفس متلقيها، فالشاعر حيدر محمود[2] في قصيدته «الشاهد الأخير» يقول: (الطويل)

على من تُنادي؟! موسمُ النّخوة

و «سُوقُ عكاظٍ»... بالبضـاعةِ كاسـدُ!!

فلا قولَ إلا قولُ «رابينَ» داوياً

---

(١) عبد الله منصور: ديوان الأعمال الشعرية، عمان، وزارة الثقافة، ج٢، ط١، ٢٠٠٩، ص ٣٧٧.

(٢) حيدر محمود: ولد في الطيرة/ حيفا عام ١٩٤٢، حصل على ماجستير إدارة عامة من جامعة كاليفورنيا، شغل عدة مناصب منها: وزير الثقافة، سفير معتمد للأردن في تونس، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، من مؤلفاته: شجر الدفلى على النهر يغني – ١٩٨١، من أقوال الشاهد الأخير -١٩٨٦، المنازلة – ١٩٩١، الأعمال الشعرية الكاملة -٢٠٠٢.
هذه المعلومات مأخوذة من: www.arwikipedia.org.

ولا فعِـــلَ، إلاّ فعلُـــهُ، يتصـــاعدُ

ولا خيلَ، إلا خيلُهُ، تملأُ المدى

ولا ليـــلَ، إلاّ ليلُـــهُ، والفراقـــدُ[1]

إلى أن يقول:

تـــآمرت الـــدُّنيا عليـــكَ، فمالهـــا

ســـواكَ عـــدوّاً، تقتفـــي وتُطـــاردُ

وقالوا: «غريبٌ في المكـان وطـارئٌ»

وقـالوا: «غريـبٌ في الزمـانِ وزائـدٌ»!!

وكُنْ مِنجلاً... مُستأصِلاً كلَّ زائـد»

فقـــد كثُـــرت مِنّـــا، وفينـــا الزوائـــدُ!

ومن لا يكيلُ الصّاع، صاعين، ميّتٌ

(١) حيدر محمود: ديوانه «من أقوال الشاهد الأخير»، عمان، شقير وعكشـة للطباعـة والنشـر، ١٩٨٦، ص ٢٢.

ومــن لا يــردُّ المــوتَ مــوتين.. بائــدُ!

هذه السهولة والبساطة التي وظفها حيدر محمود في قصيدته هي ما يعرف بالسهل الممتنع، أي ألفاظ سهلة ممتنعة على الآخرين، إلا أنها نسجت على يد فنان بارع، أوصل ما يريده إلى المتلقي بكل سهولة ويسر. إذ وظف حيدر محمود الموروث الأدبي باستذكاره «سوق عكا»، وإشارته إلى الخيل والليل مما يُذكر بالفروسية العربية. واستخدم الشاعر (رابين) إشارة إلى عداء الصهيونية للعرب، فرابين هو عدو العرب – لذا أظهر شاعرنا سطوة رابين وحقده من خلال ألفاظه: (لا قول إلا قول رابين، لا فعل إلا فعله، لا خيل إلا خيله، ولا ليل إلا ليله)، فهو الذي يصول ويجول ويفعل ما يريد! وأظهر حال العرب، وما هم عليه من ضعف، فقد تآمرت عليهم الدنيا، وأصبحوا غرباء في ديارهم بقوله: (غريب في المكان، غريب في الزمان)، هذا التوظيف الذي جمع فيه المكان والزمان مع ألفاظ كالغريب، والطارئ، والزائد، وظّفت توظيفاً جميلاً وقوياً، أظهر من خلالها ضعف العرب، وتآمر العالم عليهم. ثم وظّف الأمثال الشعبية «من لا يكيل بالصاع صاعين ميت» بقدرة فنية عالية ليوصل للمتلقي رسالة بغاية القوة، ولكن بألفاظ شائعة ومتداولة، قريبة من لغة حياتهم، وهذه الرسالة مفادها: أنْ لا بدّ للعرب من الصحوة، ولا بدّ لهم من الثأر، فلا يسترد الحقُ إلا بالقوة.

ثم يأتي الشاعر محمود فضيل التل[1] في قصيدته «الجرح ينزف في الأقصى ويشتعل» ليعبر بهذه اللغة المطواعة السهلة عن رؤيته للقضية الفلسطينية، إذ تبدو في جُمل القصيدة الشعرية قدرته اللغوية واضحة من خلال اعتماده اللغة الفصحى البسيطة للتواصل مع الملتقى، وإثارة انتباهه، فقد بدت هذه القدرة سمةً ظاهرةً في شعر الشاعر: (البسيط)

خلِّ القضية ثكلى لا عزاء لها

فالجرح يُنزِفُ في الأقصى ويشتعلُ

أسترجعُ الشعر... ما هُنّا بها أبداً

إذ في زمان الرّدى.. الهَمُّ يكتملُ

دع القضيةَ في أوراقِ عاصفةٍ

في كُلِّ يومٍ لها أسماءُ تُنتحلُ

(١) محمود فضيل التل: ولد في اربد عام ١٩٤٠، حصل على ليسانس في علم الاجتماع من الجامعة الأردنية عام ١٩٦٦، عمل في القسم الثقافي في الإذاعة الأردنية، ثم في وزارة العمل، ثم مستشاراً في السفارة الأردنية في الكويت، ومساعد أمين عام وزارة الثقافة، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، من دواوينه: أغنيات الصمت والاغتراب - ١٩٩٢، نداء للغد الآتي - ١٩٨٥، جدار الانتظار - ١٩٩٣، على هامش الطريق - ١٩٩٥.
هذه المعلومات مأخوذة من: www.albabtainprize.org.

أطفالُها يحملون اليومَ رايتَها

والعمرُ كـالزّهرِ عنـد الطفـل يُختـزلُ[1]

إلى أن يقول:

فمَـــــا لنـــــا لا نـــــرى في دربنـــــا أبـــــداً

شـــــيئاً يثـــــورُ وفيهـــــا النّـــــار تشـــــتعلُ؟!

بهذا يمكن القول إن عدداً غير قليل من الشعراء الأردنيين وظّفوا في قصائدهم العمودية اللغة السهلة البسيطة القريبة غالباً من لغة الحياة اليومية، أو لغة الخطاب المباشر المتداول في معانيها وأخيلتها بأسلوب سلس شيق، قريب من نفوس المتلقين.

ومن جانب آخر فإنّ الموضوعات السياسية ولا سيما قضية فلسطين، والاجتماعية، والقوميّة فرضت على الشعراء الأردنيين لغة سهلةً يسيرة تتلاءم مع الموضوعات، فقد كان همّ الشعراء معالجة هذه القضايا الاجتماعية، والوطنية، والقوميّة، وقد لاحظ ذلك محمد الجالي في دراسته الموسومة «دراسات في الأدب الأردني المعاصر»، وهي دراسة تنصب على الأدب الأردني في الحقبة التي تدرسها الباحثة، إذ لاحظ أن الشعر في هذه المرحلة «كان معايشاً للأحداث التي عاشتها الأمة سياسياً واجتماعياً ووجدانياً... ولعل ذلك عائدٌ إلى تنامي الحدث السياسي العربي

(١) محمود فضيل التل: ديوانه صحو الطوفان، عمان، وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٩٤-٩٧.

المعاصر مع بداية الثمانينات، بشكل لافت للنظر، فقد أخذ الشعر في هذه المرحلة يتجه نحو الواقع اتجاهاً فنياً موضوعياً»[1].

وترى الباحثة أن السهولة والبساطة في لغة القصيدة العمودية الأردنية تعتبر – أحياناً – مزيّة، بل لعلها جاءت نتيجة للتطور الحضاري والفكري، ولإدراك الشاعر الأردني وإيمانه المطلق بالالتزام بقضايا وطنه، وقضايا أمته المراد إيصالها من خلال هذه اللغة.

فإذا ما استقرأنا شعر الشعراء الأردنيين، نجد أنهم استطاعوا في كثير من قصائدهم العمودية، توظيف ألفاظٍ تناسب روح العصر وتطوره، وتناسب المعاني والرؤى التي يريدون التعبير من خلالها عن عشقهم لوطنهم واستعدادهم لفدائه، فحيدر محمود يغازل عمان كما يغازل حبيبته: (الكامل)

عمـــانُ يـــا ولهـــاً نُخَبِّئُـــهُ
عنّـــا، ويفضـــحُ ســـرَّهُ الوَلَـــعُ

أيُّ الصـــبايا أنـــتِ يـــا امـــرأةً
أوجعتِنـــا حُبّـــاً... ولا وَجَـــعُ

(١) محمد أحمد المجالي: دراسات في الأدب الأردني المعاصر، عمان، وزارة الثقافة، الجنادرية، ٢٠٠٨، ص ٢٦٧.

إن كـــان فيـــكِ الشّـــوقُ معصـــيةً

لا تخشَـــــي أنّـــــا ســـــنرتدِعُ![1]

نلاحظ في الأبيات السابقة أن الشاعر حيدر محمود[2]، كعادته، استطاع أن يوجد نوعاً من التمازج بين اللغة الفصحى، ولغة الحياة اليومية السهلة مع حفاظه على الأداء الشعري المتماسك، محدثاً أثراً في نفس متلقيه، لما امتازت به هذه اللغة الجديدة من بساطة في اللفظ، ووضوح في المعنى، وقوة في التركيب، مع القدرة على التأثير، فلقد كان لهذه اللغة الفريدة أثر واضح في تحقيق التطور اللغوي في بناء القصيدة العمودية، فالشاعر حيدر محمود كغيره من الشعراء الأردنيين سخّروا قدرتهم الفنية لاختيار اللفظة السهلة الموحية الدّالة على الفكرة وصبّها في قالب يتناسب مع روح العصر، فألفاظهم كما نرى سهلة واضحة، شفافة، خالية من التعقيد، مع وضوح رونقها الشعري. فالشاعر اختار – مثلاً – لفظة (وله) ليعبر عن شدة حبه لمحبوبته عمان، ثم اختار الأفعال المضارعة (يخبئه، ويفضح، وسنرتدع) ليدل على الاستمرارية في هذا الحب لهذا الوطن.

أمّا الشاعر نايف أبو عبيد فينتقي ألفاظه المستوحاة من البيئة الأردنية لتناسب أجواء قصيدته، كقوله (البين، ولّت) لتنهض هذه الألفاظ – مع غيرها – بمهمة تصوير الحالة النفسية والاجتماعية السائدة في المجتمع الأردني، ولا بُدّ من ملاحظة أن هنالك

(١) حيدر محمود: ديوان عباءات الفرح الأخضر، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٦، ص ٦٨-٦٩.

(٢) في لغة حيدر محمود تراجع رسالة إيمان ربيع، «ثنائية الأرض والإنسان في شعر حيدر محمود»، ص

تناصاً بين قول الشاعر (لم تُثنِ خِسَّتَهمُ لواحةُ البشرِ) وقوله تعالى (وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ * لا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ * لَوَّاحَةٌ لِّلْبَشَرِ)[1]، يقول: (البسيط)

نامي على البَيْن يا آمال أمتنا
وسَلِّمي الأمر للخوّان والأشِرِ
مواسمُ العِزّ ولّتْ فاحفري نفقاً
ببعض تُرْبٍ تَبَقّى غيرِ مُؤتجرِ
أراذلُ القومِ لم يُبقُوا لنا أمَلاً
في عالِمِ الكِبرِ غَيَرَ الذُلّ والقَدَرِ
نحنُ الملامون لا تُنحوا بلائمةٍ
على سماسرةٍ ناموا على الصِّغرِ
باعوا محارِمَهمُ في كُلّ ناقِصةٍ
لم تُثنِ خِسَّتَهمُ لواحةُ البشرِ!!![2]

---

(١) سورة المدثر: الآيات ٢٧، ٢٨، ٢٩.

(٢) نايف أبو عبيد: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات اربد مدينة الثقافة الأردنية لعام ٢٠٠٧، ص ١٧.

هذا ما يتيح لنا مجال القول بأن الشاعر الأردني استطاع أن يوظّف لغته الشعرية وتراكيبه وصوره، بطريقة تتلاءم مع موضوع قصيدته، ليضع المتلقي في الجو نفسه الذي استوحاه الشاعر في كتابة قصيدته، فالشاعر بهذه المشاهد الشعرية يتحسر على ما آلت إليه الأمة من ضعف. ولا شك في أن لغة القصيدة تتفاوت نتيجةَ تفاوتِ ثقافة الشعراء، واختلاف تجاربهم الشعرية، وأحوالهم النفسية، فضلاً عن أن لكل شاعر لغته الخاصة، وطريقته في التعبير التي تميزه عن غيره. وبناءً على هذا فإن القصيدة الأردنية العمودية تهبط وتعلو وتسمو وتنحدر أحياناً بحسب الوضع النفسي للشاعر ولمستوى وعيه الثقافي وسعة أفقه المعرفي وطبيعة تجربته الشعرية.

ولا مِراء في أن اللغة هي الأداة التي بوساطتها يستطيع الشاعر أن يعبر عن رؤاه ومعانيه وأحاسيسه وعن مدى التحامه بواقعه، وهي الأداة التي من خلالها أيضاً يستطيع أن يرقى بنصه إلى مصاف الإبداع والتأثير، فالشاعر يطوّع اللغة لخدمة قصديته، ويُسخِّر جُلّ قدرته الفنية في سبيل ربط الأحداث بخيط شعوري واحد يهيمن على القصيدة، ويُفضي إلى المتلقي بما يمكّنه من الوقوف على اللحظة الشعورية التي تنطلق منها القصيدة غير أن كل هذا رهن بالتجربة الشعرية.

إن القراءة الواعية للقصيدة العمودية بشكل عام، والنص الآتي بشكلٍ خاص يكشف عن مقدرة القصيدة الأردنية على معالجة قضايا الواقع المختلفة، من خلال اختيار اللغة المناسبة للموضوع، فالشاعرة أمل الجابي[1] تظهر بعض عيوب المجتمع في

---

(١) أمل الجابي: نابلسية الأصل، من سكان اربد، عملت في حقل التعليم معلمة، ثم مديرة، ديوانها الشعري المطبوع: قراءات في الآفاق.

قصيدتها من خلال تسليطها الضوء على قضية مهمة، وغريبة على المجتمع العربي الإسلامي وهي تقليد فتياتنا لفتيات الغرب في ارتداء الأزياء، وتصفيف الشَعر، بقولها (الكامل):

مالي أرى فتياتِنا متبرجات
وبشَـفٌ لـبسٍ كاسـياتٍ عاريـاتٍ؟!
والشّعرُ بالجَلِ المُشَوَّرِ نافشٌ
مُسـتَنْفَرٌ قـاسٍ كشـوك العوسـجات
ووجوهُهن بألفِ لونٍ مُشْرَبَات
فجلـودُهن كمـا الحرابـي باديـات

إلى أن تقول:

ولقـد نصـحتُك فـاسمعي هـذي
أختـاهُ لا تُنسَـيْ طبـاعَ المسـلمات
إن الحيـاءَ يَـزِينُ مـن فيـه انضـوى
فـالخُلُقُ تـاجٌ كُلِّلـت فيـه الفتـاة[1]

(١) أمل الجابي: قراءات في الآفاق، مؤسسة عالم المستقبل، عمان، ط١، (د.ت)، ص ٢٠. نقلاً عن باسم الخطايبة: المرأة في الشعر الأردني، ص

فالشاعرة في البيت الأول تظهر تعجبها من حال الفتيات اللواتي يتشبهن بالغربيات، فيظهرن بالألبسة الشفيفة التي يظهرن فيها كأنهن عاريات. وقد وفقت الشاعرة في هذا المطلع إذ صدمت المتلقي بهذه الصورة غير المستحبة في المجتمع المسلم. ثم عمدت إلى توظيف ألفاظ لم تكن مألوفة من قبل، بل هي ألفاظ نابعة من مستجدات العصر كـ (الجَل، المشور)، وربطتها بألفاظ مستوحاة من اللغة القديمة (كشوك العوسجات)، ثم عمدت إلى الطرافة في الوصف (فجلودهن كما الحرابي باديات) لإقناع الفتيات بالابتعاد عن هذا التقليد الأعمى من خلال رسم هذه الصورة المنفردة للجلود.

وفي الأبيات التي تليها عمدت الشاعرة إلى النصيحة، بأسلوب سلس قائم على اختيار اللغة الفصحى القوية، لتؤثر في نفس المتلقي.

إن توظيف اللغة بهذه الطريقة الممتعة القائمة على تنويع الأساليب، يثير في المتلقي الانتباه، ويشدّه إلى هدف القصيدة.

ولا عجب أن يكون للغة مثل هذا الدور في تطور القصيدة، فاللغة هي التي تساهم في نقل الأفكار، من خلال ما تتيحه للشاعر الواسع الإطلاع من فرصة لاختيار ما يلائمه منها، فهي ليست سوى «فواصل لمواقف نفسية، وليست الألفاظ سوى حركات لذبذبات النفس ومشاعرها، ومن ثمّ فكل ما تحمله اللغة من مضامين أو موسيقى، إنما هو انعكاس أو صدى لهذه النفس»[1]، وبناءً عليه فقد أبدع الشعراء

---

(١) عبد الفتاح نافع: لغة الحب في شعر المتنبي، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣، ص ٤١٣.

الأردنيون في اختيار لغتهم الخاصة التي تجاوزت في بعض الأحيان اللغة المألوفة، لتعبر عن معاناة الأمة، وكشف إحباطات الواقع المعيش، وهذا ما حدا بالشعراء إلى إتقان اللعب بألفاظ اللغة لتتناسب مع المعنى المطلوب في قصائدهم.

فها هي عائشة الخواجا الرازم[1] تتأجج مشاعرها عند قيام مجلس التعاون العربي عام ١٩٨٨، متأملة قيام الوحدة وذلك بقصيدتها «فجر الوحدة» التي تقول فيها: (البسيط)

مـن فجرِ عمّـانَ جاءتْنـا سـرايانا
مرفوعـةَ الـرأسِ حـلَّ الزهـو ألوانـا

توسّـع الصـدرُ للأحبـابِ يجمعهـم
هـذي الفـوارسُ، قـد جاءتـهُ أركانـا

تُرسي زوايـا الصـراط المستقيم لنـا
تُعبِّـدُ الـدرب، فاشـتدت زوايانـا

(١) عائشة الخواجا الرازم: ولدت في أريحا عام ١٩٥٢، حصلت على دبلوم في التمريض من كلية الأميرة منى ودبلوم في الإدارة السياسية من جامعة ماكسويل – ألاباما، وليسانس الأدب العربي من جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٢، عملت مدير لمؤسسة الخواجا للدراسات والأبحاث بالأردن، من أبرز مؤلفاتها: جند الأقصى – ١٩٨٥، عرس الشهيدة – ١٩٨٧، الأردن في الفكر والوجدان – ١٩٩٠. هذه المعلومات مأخوذة من: www.albabtainprize.org.

قـالوا: سمعنـا لأن القلـب ملتهـفٌ

لوحـدةِ الصَّـفِّ، هـذا البعـدُ أضـنانا

واستبشرت صخرةُ الأقداسِ نـاظرةً

نبعَ القلوبِ يـروي الصـخرَ وجـدانا[1]

نلاحظ أن الشاعرة عكست ما في نفسها من أمل على بنية النص اللغوية، حيث استخدمت ألفاظاً تدل على أملها وفرحها كقولها «مرفوعة الرأس، توسع، ملتهف، استبشر...»، فهي بذلك ساهمت في خلق دلالات جديدة، ورسخت صورة صادقة لمشاعرها الإنسانية، تُجاه القضية المطروحة، وهي الرغبة في إقامة وحدة عربية حقيقية.

ويرى عز الدين إسماعيل أن كل لفظ من «ألفاظ اللغة صالح لأن يستخدم في عمل أدبي»[2]، لهذا فإن كل شاعر يجري تغيرات معينة في بنائه اللغوي ليتناسب مع المعنى المراد التعبير عنه.

وتكشف لنا النماذج السابقة وهي لشعراء متعددي المشارب والثقافات والانتماءات، أن الشعر الأردني في قصيدته العمودية نجح في خلق توازن بين ألفاظه ومعانيه، فجاءت ألفاظه مناسبة لمعانيه، موحية بالتعبير الدقيق عن رؤى الشاعر وهدفه

(١) عائشة الخواجا الرازم: الأردن في الفكر والوجدان، عمان، دار الخواجا للنشر، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٤-٢٦.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط٧، ١٩٧٨، ص ٣٢-٣٣.

من وراء قصيدته، فضلاً عما تشي به معانيه، محققاً بذلك ما يريده لقصيدته من صدق فني.

لقد استطاع الشعراء الأردنيون من خلال قصائدهم تصوير ما يحدث في الواقع، وما يشهده مجتمعهم من تحديات، كل بأسلوبه الخاص، وبتوظيف أدواته اللغوية، بشكل صحيح، دون أن يؤثر ذلك على بساطتهم وعفويتهم في إيصال المعنى المراد إيصاله، بل على العكس فإنهم بذلوا جهداً كبيراً في اصطناع الأساليب التي توصل الفكرة بقالب فني جميل دون تكلف أو تصنع، ويشير هذا التطور النوعي إلى أن الشاعر الأردني لم يعد عفوياً، وإنما أصبح يعدّ نفسه إعداداً، متسلحاً بما يمكن ندعوه الثقافة الشعرية.

وهكذا تمكنت القصيدة الأردنية العمودية بالرغم من بساطتها ووضوحها أن تعكس صورة صادقة مستمدة من صلب الواقع المعيش للشاعر، فاستطاعت أن تمدّ جسور التواصل بين الماضي والحاضر، وتحقق التطور المرجو منها.

ومما يلاحظ في سياق متابعة مظاهر تطور لغة القصيدة العمودية الأردنية، أن الشعراء الأردنيين وظفوا الرموز التراثية في تشكيل بنيتهم الشعرية، مما أكسب قصائدهم دلالات ومعطيات تحمل القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، للتأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم، ومثال ذلك قول الشاعرة نبيلة الخطيب[١]، في قصيدتها «نور على نور» (البسيط):

---

(١) نبيلة الخطيب: من مواليد مدينة الزرقاء عام ١٩٦٢، حصلت على بكالوريوس في اللغة الإنجليزية من الجامعة الأردنية عام ١٩٩٦، ثم عملت في مجال التعليم. دواوينها الشعرية الصادرة: صبا الباذان، ومض الخاطر، وعقد الروح، وصلاة النار.

طوبى لنفسي إذا أمّت مواردَها

تُحـــسُّ بـــالنّورِ مـــن أعماقِهـــا نَبَعَـــا

نورٌ كما نورِ مصباحٍ بمشكاةٍ

والكــون قبــةُ مــاسٍ جــلَّ مــن صــنعا

فالزيتُ فيه بلا نارٍ يشعُ سناً

والنّــورُ منــه يعــمُّ الكــون مــا شســعا

كرسيّهُ وسعِ الأكوانَ ما اتّسعت

والعــرشُ لُجــةُ نــورِ حســنِهِ ســطعا[1]

نجد في هذا المشهد الشعري أن الشاعرة توظّف الموروث الديني في بناء قصيدتها، أو بتعبير آخر فإنها تتناص مع ما ورد في سورة النور التي جاء فيها: {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ

(١) نبيلة الخطيب، ديوان عقد الروح، عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص ٧-٨.

لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ}[1]. وبهذا فهي تلامس الحسّ الديني لدى المتلقي فتؤجج مشاعره، في الوقت الذي تثري فيه بناء قصيدتها اللغوي.

ونجد الشاعر علي الكيلاني يقول في قصيدته «شقشقة»:[2] (الكامل)

يـا صـبرَ أيـوبَ الـذي لا ينفـدْ

فينـا سـتنفدْ ربمـا تتفلّـقُ

ولربمـا أمْسَـيْتَ ممـن أدمنـوا

منّـا تعـاطي المُسـكِرات وأغرقـوا

مـن لـي بعـرّافِ السياسـةِ علّـهُ

يجلـوا حقيقـةَ مـا يُحـاكُ ويُرتـقُ[3]

فالشاعر هنا يوظّف قصة أيوب، وصبره ليدل على الصبر الذي لا بُدّ للأمة أن تعيشه في زمن الكرب، إذ يبين ما آلت إليه أوضاع الأمة. أمّا الشاعر إبراهيم الخطيب فوّظف الموروث الأدبي باستذكاره شخصية المتنبي، في قصيدته «المتنبي» يقول: (البسيط)

(١) القرآن الكريم: سورة النور، آية ٣٥.

(٢) شقشقة: هي صورة رغاء الجمل، إذا هاج مع ما عُرف عنه من طول أناة وصبر.

(٣) علي الكيلاني: ديوان بؤرة الروح، ص ٢٣٩.

يا سيدَ الشّعرِ هل يسمُو القصيدُ بنـا

أم أنـــه قمـــةٌ تســـمو بهـــا القمـــمُ

يا سيد الشّـعر يكفـي الشـعرَ مملكـةٌ

قد مات من ملكوا يومـاً ومـن حكمـوا

وغيّبَـــتْ كتـــبُ التـــاريخِ أنجُمهـــم

وأنـــت فـــوق القـــوافي النـــارُ والعلـــمُ

يـــا أيُهـــا المتـــنبي مَـــنْ مُعَلِّمُنـــا

إلاك أنـــــت الحُكْـــــمُ والحَكَـــــمُ

وأمـــةٌ لا تُجِـــلُّ الشّـــعرَ ميتـــةٌ

وفـــوق أشـــلائِها الغربـــانُ والـــرِمَمُ[1]

(١) إبراهيم الخطيب: ديوان «حتى يتبين لك خيط الحلم»، اربد، دار الكندي، ط١، ٢٠٠٤، ص ١١.

وتقول لينا أبو بكر[1] في قصيدتها «من غمد الصحراء» مستفيدة من الخنساء رمزاً لإثراء معنى أبياتها: (البسيط)

الـدارُ تُقفِـرُ مـن أربابِهـا الـدّارُ
ودمـعُ عينيـكِ يـا خنسـاءُ مـدرارُ
هـذي الـدّيارُ نـذيرُ الشُـؤم غيّرهـا
والرمـلُ فـوقَ جـبينِ الـدّارِ إعصـارُ[2]

إن إمعان النظر في شعر الشعراء الأردنيين للحقبة المدروسة يوضح أن قصائدهم تقع تحت تأثير التراث، الذي احتل حيزاً لا يمكن تجاهله في إنتاجهم الشعري، فالشاعر الأردني يحترم أمته، وينظر بإجلال إلى ماضيها المجيد، ومن ثمّ فإنه يوظّف تراث هذه الأمة بشكلٍ صحيح[3]، وفي هذا السياق نجد أن بنت الشاطئ تؤكد أن الأديب إذا فقد الاتصال بتاريخ قومه، وتراث أمته لا يستطيع التعبير عن وجدان أمته المعاصرة، لأنه

(١) لينا أبو بكر: ولدت عام ١٩٧٣ في الكويت، حصلت على بكالوريوس في الأدب العربي من الجامعة الأردنية، من إصداراتها: المحارة الجريحة – ٢٠٠٠، وخلف أسوار القيامة، حصلت على جائزة الإبداع الشعري من جامعة عمان الأهلية. هذه المعلومات مأخوذة من: www.albabtainprize.org.

(٢) لينا أبو بكر: ديوان «المحارة الجريحة»، ص ١١.

(٣) انظر المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، يوسف أبو صبيح، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠، ص ٢٧.

يفقد وعيه بشخصيتها فيمسي وكأنه أجنبي غريب، ليس له انتماء إليها إلا بما يشبه انتماء الطارئين الدخلاء عليها من الناحية الرسمية...»[1].

ويمكن القول إن حالة التردي التي خيّمت على الأمة العربية، تطلبت من الشعراء استذكار أبطال الأمة وقادتها كي تبث روح الأمل والتفاؤل في نفوس أبنائها من خلال استحضار شخصياتهم التاريخية في قصائد كثيرة، فخالد فوزي عبده يستذكر صلاح الدين الأيوبي، ويعتذر منه عما آلت إليه حال العرب بقوله: (الكامل)

أتُرى غفرتَ لأمتي زَلاّتِها
وصفحت عن خُوّانِها وخُطاتِها!
حاشا... فما عفوٌ يَطَالُ عُصاتِها
كلاّ... ولا يمحو شرورَ عُتاتِها
عذراً «صلاح الدين» إمّا أنكرت
عيناك من قَسَمَاتِها وسِمَاتِها
أعرفت كيف هوت وذلّت أمتي
في عثرةٍ نكراءَ من عثراتِها!
إيهِ «صلاح الدين» هذي أمتي
لا فرق بين حياتِها مماتها[2]

(١) هذا الرأي لبنت الشاطئ، مأخوذ من المصدر السابق المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ص٢٥.
(٢) خالد فوزي عبده: «زهور لا تذبل»، ص ٧٢.

ويؤكد هذا المعنى حيدر محمود في «قصيدة الوحدة»، التي يستذكر فيها صلاح الدين الأيوبي، ومعركة حطين بقوله: (البسيط)

وتعلـــن القـــدّسُ ردّ اللهُ غربتَهـــا

أنّ المـــآذن... تُهـــديكم تهانيهـــا

وأنهـــا بانتظـــار الخيـــل تصـــهدُ في

رحابهـــا... وصـــلاحُ الـــدين حاديهـــا

فإنّ حطينَ بنـتُ القادسـيةِ... والــ

فـــاوِ الأبيـــةُ قـــد أحييـــت أمانيهـــا[1]

إذاً، الدواوين الشعرية الأردنية ملأى بالنماذج الدالة على ولع الشعراء بتوظيف التراث بأنواعه، الديني والأدبي والتاريخي في قصائدهم، وما النماذج السابقة إلا نماذج بسيطة دالة على أن البناء اللغوي للنص الشعري محمّل بالشواهد التراثية التي وظّفت لتحول النص إلى طاقات إيحائية تحاكي الواقع المعاصر من خلال ربطه بالماضي.

وظف شعراؤنا الموروث منذ مطلع القرن العشرين، بعد أن انقطعت الأمة عن تراثها فترة من الزمن، فراحوا ينهلون مما يعينهم على إبراز دور موروثهم في مواجهة الأخطار والتحديات التي تواجه الأمة، لهذا يرى عز الدين إسماعيل أن توظيف

---

(١) حيدر محمود: المنازلة، ص ٧٣.

التراث «ضرورة لخلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر»[1]. فتوظيف التراث ضرورة لبيان ثقافة الشاعر، ومدى اهتمامه بماضي أمته الذي هو أساس لحاضرها.

ولعل الباحثة في حاجة إلى القول إن القصيدة العمودية الأردنية تميزت عن غيرها من القصائد العربية، بتوظيفها ألفاظاً مستوحاة من البيئة الأردنية التي أكسبتها خصوصية معينة، وكذلك فإن القصيدة الأردنية تمتاز بتفردها بذكر أسماء المدن والقرى، وترديد الأهازيج والعبارات الشعبية على نحوٍ ملحوظ، مما أضفى عليها طابع المحلية والخصوصية، ويظهر ذلك في قول حيدر محمود في قصيدته «الشاهد الأخير»: (الطويل)

**وقد كان يا ما كان: سـعفٌ لنخلـها**

**يُظـــلُّ، وســـيفٌ لا يُفَـــلُّ، وســـاعدُ**

**ولكنها «هانت» على النفطِ، والمحنت**

**«لتَسْـــلَمَ» أمـــوالٌ لهـــا، وفوائـــدُ**

**على مـن تنـادي؟! موسـمُ النخـوةِ**

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العـودة ودار الثقافـة، بـيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٢٨.

«وسوقُ عكاظٍ»... بالبضاعة كاسد[1]

فالألفاظ «كان يا ما كان، هانت، موسم النخوة»، ما هي إلا ألفاظ مستوحاة ومستمدة من البيئة الأردنية.

أما الشاعرة عائشة الخواجا الرازم فتقول: (الكامل)

أردنُ يا ثوباً توشّى بالأقاحْ
قد طرّزتهُ الغيدُ زهواً للصباحْ
من هُدبِهنّ الثوبُ حلّى صدرَهُ
فاستأنست بالهُدب أحداقُ المِلاحْ
واستلهمت من لونه سرّ الهوى
أزهار جوريٍّ بسرٍّ الحبّ فاح[2]

فالألفاظ «طرّزن، ملاح، فاح...» هي ألفاظ قريبة من لغة الحياة اليومية.

ويقول علي الكيلاني في قصيدته «الله أكبر»: (الكامل)

(١) حيدر محمود: الأعمال الشعرية، ص ١١٢، ١١٤.

(٢) عائشة الخواجا الرازم: الأردن في الفكر والوجدان، ص ٢١.

من للحمى بعدما صار الحُماةُ شجاً

في حقّه (هَمِلُوا) في خَيرِه (دَشَروا)

الحاشِدونَ شياطيناً تُؤزُّهمُ

أزّاً وتنفخُهم كِبراً بها زَوِروا

تكَرشوا تملأُ الأدرانُ جوفَهمُ

والغِلُ أنفُسَهم والسُّحتُ و(الدُّلرُ)(1)

فالألفاظ (هَمِلُوا، دشروا، الدُّلر)، هي من الألفاظ المستخدمة في الحياة اليومية وظّفها الشاعر لإثارة المتلقي إلى أهمية الفكرة التي يعالجها ولبيان الحال الذي آلت عليه الأمة. ولا بد من ملاحظة التناص المناسب بين تؤزهم أزاً وبين قوله تعالى: (أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزّاً)(2). وهذا التناص مناسب لمعنى القصيدة، إذ يصور الشاعر حالة المنحرفين في المجتمع.

ويقول في قصيدة أخرى له بعنوان «برنامج انتخابي»: (البسيط)

---

(1) علي الكيلاني: بؤرة الروح، ص ١١٧، ١١٨.

(2) سورة مريم: آية ٨٣. معنى (تؤزهم أزّاً): أي تهيجهم بالوسوسة والتسويل على عنادهم وكفرهم، معجم ألفاظ القرآن الكريم، مجمع اللغة العربية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨١، (أزّ).

إذا رآك فبالأحضـــــان والقُبَـــلِ

فـــاليومَ أنـــت لَديـــهِ واحـــةُ الأمـــلِ

هذي عهـودي يميناً ســوفَ أنجزُهـا

لأفرُشَـــنَّ لـــك الســـجادَّ في السُـــبُلِ

أنــا الكفيــلُ بســدِّ الــدّين أجمعِـه

لا (تُهْلكوا) همَّ دَيْنِ المصرفِ (الدُّوَلِي)

أمّـا الغـلاءُ فـإني ســوف أرخِصُــهُ

كي تنتشــوا وتشــمّوا (ريحـة) البصــلِ[1]

واضح أن الشاعر اختار ألفاظاً سهلة واضحة بسيطة مستمدة من واقع البيئة الأردنية، لتعبر بوضوح عما يجول في مشاعر الشاعر والمتلقي في فترة مهمة هي فترة الانتخابات النيابية، خاصةً أن القصيدة محملة بالتهكم والسخرية، مما يقتضي سهولة الألفاظ وصلتها بالواقع.

(١) المرجع السابق، بؤرة الروح، ص ١١٧، ١١٨.

أما عن ورود ذكر أسماء المدن والقرى الأردنية، في القصيدة الأردنية العمودية، فقد وردت بكثرة، من ذلك ما جاء في قول محمد سمحان[1] في قصيدة «وقفة في أمّ قيس» التي ألقيت في مهرجان أم قيس الثقافي: (البسيط)

صَرَخْتُ بين رُباها... أو قظ الحِقبَا

لأستعيد... من الأمجادِ، ما عَذُبا

يا أمّ قيسٍ... هلِ الأمجادُ راجعةٌ

أم السيوفُ بأيدِينا... غَدَت خشبا[2]

أمّا الشاعرة نبيلة الخطيب، ففي قصيدتها «موارد الزمن» التي تثير إعجاب متلقيها، جاءت أسماء مواقع، وأحداث، وشخصيات، غذّت ثرى الأردن بالعزّ والفخر: (الكامل)

عرّجْ على الأردنّ وانهلْ ماءَهُ

جادت مواردُه وطابت موردا

---

(١) محمد سمحان: ولد في نابلس عام ١٩٤٤، حصل على ماجستير في اللغة العربية من الجامعة الأردنية عام ١٩٨٨، عما محرراً ثقافياً في صحف: أخبار الأسبوع، الدستور، عمل في قسم العلاقات العامة بالجامعة الأردنية، وعمل مديراً لتحرير مجلة أفكار، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، من مؤلفاته: أنت والموت قال النبي الطريد – ١٩٨٠، أقانيم – ٢٠٠٠. هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo.

(٢) محمد سمحان: ديوان (أقانيم)، دار الحقبة الدولية للدراسات والأبحاث، عمان، الأردن، ٢٠٠٢، ص ٧٩.

بيـتُ الخليـلِ بـه، وهـاجرُ أنجبـتْ

مـن صُـلبهِ النجـلَ الـذبيحَ المفتـدى

وشعيبُ قد سـكنَ الشـعابَ فأينعـت

والـدارُ آنسَـها المقـامُ وأسـعدا

ومضـى علـى الأشـواك يحيـى حافياً

يُهـدي لعـيشٍ ثـم يـذكرُ أحمـدا

وإذ البتـولُ هنـاك هـزّت نخلـةً

وربوعُـه رقّـت لعيسـى مولِـدا

فكم استقى مـن نهـره وكـم ارتـوى

وبمائـه الزّاكـي الطهـورِ تعمـدا

وقولها:

أو مـا شَـهِدتَ غبـارَ مؤتـةَ عنـدما

أبلـى رواحـةُ بـالنّزالِ فأشـهدا؟

وقولها:

وأبــو عبيــدة فيــه قَــرّتْ عينُــه

بوركــت يــا غــورَ الكرامــةِ مرقَــدا

يــا معشــرَ الإســلامِ تلكــم رقعــةٌ

العبــدُ صــار بهــا عليــه ســيدا[1]

وقد ظهر للباحثة جلياً أن الشاعرة برعت في توظيف أسماء الأماكن الأردنية (كنهر الأردن، ووادي شعيب، ومؤتة، والغور) فبرّزت قيمة هذه الأماكن من الناحيتين: الدينية والتاريخية، فهذه الأرض مهد الحضارات، ومركز الانتصارات.

يقول الشاعر محمود فضيل التل في قصيدته «الوطن»: (البسيط)

يا أيُّهـا الـوطنُ المخلـوقُ لـي وطنـاً

إنّــا خُلقنــا معــاً أرضــاً وإنســاناً

إنّــا خلقنــا معــاً قلبــاً وأوردةً

أنــت الحبيــبُ الـذي أهـواهُ مـذ كانـا

(١) نبيلة الخطيب: ديوان (عقد الروح)، ص ٦٥-٦٩.

يـا أيّهـا الـوطنُ المـرويُّ مـن دمنـا

إنـــا خلقنـــا معـــاً بحـــراً وشـــطآناً

إنـــا خلقنـــا معـــاً شـــوقاً وأغنيـــةً

والخلـــدُ أنـــت وفي عينيـــك مأوانـــا

عشْ خالداً.. شامخاً.. دم سـيداً آنفـاً

كُـنْ في سمـاءِ العـلا للمجـدِ عنوانـاً[1]

يلاحظ في هذه الأبيات القوة في التعبير الناتجة عن التطور الفكري، ولا شك في أن الشعر يعكس تطور وعي الشاعر بتطور الحياة الفكرية والثقافية، الذي جاء نتيجة لإدراك الشاعر الأردني بأهمية الوطن أولاً، وأهمية سيادته ثانياً، فالشاعر يبدأ باستخدام أسلوب النداء يا أيها...، وفي الشطر الثاني من البيت يستخدم أسلوب التوكيد (إنا) ليدل على التوحد، فالشاعر يتوحد مع وطنه ويؤكد هذا في الأبيات السابقة، إلى أن يوظف في البيت الأخير فعل الأمر (عِشْ)، (كُن) ليبين أهمية الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقي، وهي أن الوطن لا بد أن يسمو فوق كل شيء.

أما الشاعر محمد سمحان فيقول في قصيدته المعروفة «اللاميّة الهاشمية»: (الكامل)

(١) محمود فضيل التل: ديوان (صحو الطوفان)، ص ١٠٥.

عمـــان... تيهــي... عــزةً وجمــالاً

وقفــي علــى شَــفَةِ العُــلا مَــوّالا

يــا مــن بُعثــت مــن الخيـالِ عِصـيةً

فملكــت قلــبي... واديــاً... وجبــالاً

أحببتُ فيك سيوف هاشــم تُنتضـى

يـــوم الطعـــان... مقابضـــاً ونِصـــالاً

يا آل بيت المصـطفى مـن غيرُكـم؟!

يحمــي الــدّيار... ويصــنع الأجيــالا؟!

هــم آلُ هاشــمَ... هكــذا تــاريخُهم

أعــلامُ أمتنـــا... هُــدىً ونضـــالاً[1]

يمكن القول في ضوء ما تقدم إن البساطة والوضوح، والدّقة في اختيار الألفاظ هي السّمة الغالبة على القصيدة الأردنية العمودية، فاللغة ليست مجرد ألفاظ ومفردات

(١) محمد سمحان: ديوان أقانيم، دار الحقيقة الدولية للدراسات والأبحاث، عمان، الأردن، ٢٠٠٢، ص ٣٣.

فحسب، بل هي تراكيب توظّف بطريقة معينة، يثبت فيها الشاعر قدرته الروحية لتصبح أكثر طواعية للتعبير، وهذا ما يميز الشعر بعامة أو القصيدة بخاصة عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى. فاللغة في القصيدة تختلف عنها في الحياة العامة، لأنها تكتسب في القصيدة وظيفة جمالية مضافة إلى وظيفتها الأساسية التعبيرية، فالشاعر المبدع الذي يمتلك قدرة التلاعب بألفاظ اللغة وتركيباتها، يمنحها خصوصية تميزها عن غيرها، من خلال بعض الحروف، أو من خلال اللفظة الواحدة، أو من خلال التركيب، هذه الأدوات ككل (الحرف، واللفظة، والتركيب) تتناغم مع البناء الكلي للقصيدة، فيتفرد الشاعر من خلال لغته عمن سواه.

وهذا ما نجح به الشاعر الأردني، إذ جدد في ألفاظ قصيدته العمودية بما يتلاءم مع روح العصر، ويتماشى مع تطوره وسرعته التي تقتضي السهولة والوضوح، مع الحفاظ على الصياغة بمستوى الأداء الصحيح، وهذا ما سيتضح أكثر عند بحث جانبي الصورة والموسيقي في القصيدة العمودية.

# الصورة في القصيدة الأردنية العمودية

## الدلالة المعجمية لمصطلح الصورة

لو تتبعنا معنى الصورة في المعاجم، لوجدنا أن المصطلح حديث الولادة في الدلالة على معنى التخيّل. ففي أول المعاجم العربية (العين)[1]، ورد معنى «صورتُ صورة، وتجمع على صور، وصور لغة فيه بمعنى صوّر».

أما «ابن منظور» فنقل لنا معنى صورة عن «ابن سيده» و «ابن المعتز»، فقال: «الصورة في الشكل... وقيل: تجمع صورة على صِوَر وصُوَرٌ، وقد صَوَّره فتصور... وأريد بالصورة الوجه... وتصورت الشيء، وتوهمت صورته فتصور لي، والتصاوير التماثيل»[2].

أمّا في المعاجم الحديثة فورد في المعجم الوسيط أن الصُّورَةُ: الشّكْلُ، والتمثال المجسّم وفي التنزيل العزيز قوله: {الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ * فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاء رَكَّبَكَ}، وصورة المسألة أو الأمر صِفتُها يقال: هذا الأمر على ثلاث صور وصورة

(١) الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، تصحيح: أسعد الخطيب، ط١، ١٤١٤هـ، مادة (صور)، ج٢، ص ١٠١٨.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، ط٢، ط٢، ١٩٩٢، مادة (صورة).

الشيء ماهيته المجرّدة وخياله في الذهن أو العقل[1]. وورد في المنجد في اللغة والأدب والعلوم: صار: صوّر الشيء قطعه وفصله، صوّر: جعل له صورةً وشكلاً ورسمه ونقشه.

صُور لي: خُيل لي، تصور الشيء، توهم صورته وتخيّله، صوّر له الشيء: صار له عنده صورة وشكل»[2].

هذا في اللغة، أما في الاصطلاح فللصورة تعريفات كثيرة، وتأتي كثرتها بسبب اختلاف زوايا النظر، والرؤى التي ينطلق منها المعرفون، ومن هذه التعريفات ما قاله سي دي لويس الذي يرى أن الصورة «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[3]. ويؤكد روبرت أندروز الأهمية الكبرى للصورة في بناء القصيدة بقوله: «ليس صواباً أن الصورة إحدى دعائم الشعر، وإنما الصواب أن الصورة جوهر الشعر وهي روحه وجسده»[4]. أمّا إيزرا باوند فيرى أن الصورة: «هي تلك التي يأتلف فيها العقل والعاطفة في فترة زمنية مميزة»[5]. في حين يقول راي: «إن الصورة هي تلك التي وحدها تكسب العمل جمالاً»[6].

---

(١) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٨٥، مادة (صور).

(٢) لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب واللوم، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ط١٤، مادة (صار)، ص ٤٤٠.

(٣) سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، وزارة الثقافة، العراق، ١٩٨٢، ص١٩٦.

(٤) انظر: نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩، ص ٢٦.

(٥) المرجع السابق: ص ١٩٦.

(٦) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٦٨، ص ٣٨٨.

وللعرب اهتمام بالصورة منذ القديم، فالجاحظ (ت ٢٥٥هـ) يقول مشيراً إلى الصورة: «إنما الشعر صناعةٌ وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[١]. أمّا الجرجاني (ت٤٧١هـ) فيرى: «إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعملُ منها الصورة والنقوش»[٢].

وحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) ربط بين الصورة والخيال فرأى أن وظيفة الشاعر ليست فقط إفهام السامع، بل لا بُدّ من تحقيق الانفعال لديه، يقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بها لتخييلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالاً من غير رؤيا إلى جهة من الانبساط والانقباض»[٣].

واهتم النقاد والدارسون العرب المعاصرون بالصورة مستفيدين من دراسات الغربيين لها. فالرّباعي يشرح مفهوم الصورة بقوله: «الصورة عندي تبدأ بالتركيب الصوري المفرد، بكل ما في هذا التركيب من ألفاظ، وبما يتعلق بألفاظه من ألفاظ أخرى، ربّما لا تُشكل وحدها وضعاً صوريّاً، ثم ينتهي بالقصيدة بكل ما فيها من صور داخلية تتحرك، وتُحرّك غيرها من تراكيب»[٤].

---

(١) الجاحظ عمرو بن بحر: الحيوان، ت: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط٣، بيروت، ١٩٦٩، ج٣، ص١٣٢.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت: هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤، ص ٤٠-٤١.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تونس، ١٩٦٦، ص ٨٩.

(٤) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، اربد، ١٩٨٠، ص٤٥.

ويعرف علي البطل الصورة بقوله: «الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس»[1].

ويعرّج علي البطل على دور المجاز وفروعه في بناء الصورة، بقوله: «ويدخل في تكوين الصورة ما يُعرف بالصورة البلاغية، من تشبيه، ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال، والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية، والمشهد الخارجي»[2].

أمّا عبد الإله الصائغ فيعرف الصورة بقوله: «الصورة الفنية نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع المتوترة، الهيئتين الحسّيّة والشعوريّة للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع، وتجربته، وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة»[3].

وجابر عصفور يرى أن «مصطلح الصورة قديم في أصله، إلا أنه حديث بدلالاته الجديدة، وأبرزها الدلالة النفسية، ويرى أن الموروث النقدي القديم، حدد الصورة بثلاثة جوانب هي: الخيال أو الملكة التي تشكل صورة القصيدة، وطبيعة الصورة باعتبارها نتاجاً إبداعياً لهذه الملكة، ووظيفة الصورة في العمل الأدبي»[4]. كما يرى أن الصورة ما هي إلا «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر

---

(١) علي البطل: الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ٣٠.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٠.

(٣) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ص١٤٨.

(٤) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٩.

أهميته فيما يحدثه من معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إلا أنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»[1].

ويرى بعض النقاد أن الصورة ما هي إلا «تشكيل لغوي مخصوص يقوم على تمثيل المعاني تمثيلاً جديداً، بما يحيلها إلى صور مرئية ذات دلالات إيجابية»[2].

فعلى الرغم من تعدد تعريفات الصورة الشعرية، إلا أنها تلتقي في تحديد الوظيفة الدلالية التي يجب أن تؤديها الصورة من خلال الإيحاء والتأثير، فالصورة لا تبنى من فراغ، وإنما تستمد مادتها الخام من واقع الشاعر وبيئته، وتظهر مدى تفاعل الشاعر مع موضوع قصيدته، فهي «تشكيلات لغوية يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية»[3].

ومع أن مكونات الصورة مستمدة من الواقع الحسّي المدرك، إلا أنها تمثل خلقاً جديداً لعلاقات جديدة قائمة بين هذه المعطيات، فتشكيل الصورة لا يتأتى لكل شاعر بسهولة، بل الشاعر المبدع فقط هو القادر على تشكيل الصور الشعرية التي تُعبّر عن تجربته، وتجسد عاطفته وانفعالاته، من خلال اتحاد عناصر الواقع، والفكر، والعاطفة لتؤثر في المتلقي وتحدث الأثر المطلوب.

---

(١) المرجع السابق: ص ٣٩٢.

(٢) بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٣.

(٣) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص ٣٠.

فالصورة وإن كانت ضرباً من الرسم، لا بُدّ لها من وظيفة في النص الأدبي، وهذه الوظيفة تقوم على تجسيد الحقائق النفسية، والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها بطريقة الخيال، إذ يرى (كولردج) أن الخيال يقسم إلى نوعين: أولي وثانوي، فالأولي موجود لدى كل إنسان، ودوره رئيس في عملية الإدراك، أمّا الثانوي فهو خيال فني، أو شعري على نحو خاص يتصل بالخلق والإبداع(١). لذا فالقارئ لا يلتفت إلى الصورة بحد ذاتها، بل إلى ما يثيره فيه من معنى آخر، وهذا ما سُمي معنى المعنى، فالصورة في الشعر لم تخلق لذاتها، وإنما لتكون جزءاً من التجربة، وجزءاً من بناء القصيدة. وهذا يقودنا إلى أن الصورة الشعرية ليست نقلاً حرفياً عن الواقع بل هي إعادة تشكيل، وفق قدرة الشاعر على التجسيد، لهذا يلجأ الشاعر إلى مجموعة من الوسائل الفنية لتشكيل صوره الشعرية على نحوٍ يكسبها قيمة إيحائية، بتلك العوالم النفسية التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها(٢).

ومن وسائل التعبير بالصورة(٣):

١. الصورة المفردة (البسيطة).

٢. الصورة المركبة.

٣. الصورة الكلية.

---

(١) محمد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨، ص ٥٩-٦٠.

(٢) انظر تفاصيل أكثر: عبد الفتاح النجار، التجديد في الشعر الأردني ١٩٥٠-١٩٧٨، دار ابن رشد للتوزيع، ١٩٩٠، ط١، ص ٩٠-٩١.

(٣) انظر تفاصيل الصورة المفردة والمركبة والكلية في عبد القادر الرباعي: الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، ص ١٧٧، ١٨٠، ١٨١، ١٨٣.

ويلاحظ أن لهذه الصور حضوراً واضحاً في القصيدة العمودية الأردنية، التي سنعرض لها بالدراسة في نماذج مختلفة لشعراء مختارين خلال حقبة الدراسة المحددة.

كانت الصورة في الشعر الأردني قبل فترة الدراسة تقوم على أساس الصورة التراثية التقليدية الجاهزة من تشبيه، واستعارة، وكناية[1]، ثم بدأ الشعر بالحركة والتطور، فمال الشعراء إلى اصطناع الصورة مستفيدين من حركة الديوان، ومدرسة أبولو، ومن المهجرين، ومن الشعراء الغربيين، حتى غدت الصورة لدى بعضهم عماد بنية القصيدة، إذ نجد قصائد كاملة قائمة في تشكيلها على الصور، حتى صار الناقد يجد أنماطاً من الصور منها:

١. الصورة المفردة (البسيطة):

الصورة الشعرية المفردة هي من أبسط أشكال التصوير، بحكم تقارب العلاقة بين المشبه والمشبه به، فالمعنى لا ينزاح إلا بدرجة محدودة جداً، ولكن بالرغم من بساطتها فهي في موضعها وعلاقتها في النص ذات أهمية، إذ تترابط مع غيرها من الصور لتساهم في بناء القصيدة. وتنبع أهمية دراستها على نحوٍ مستقل من دورها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فهي تتمتع بقيمة مستقلة فنياً ومعنوياً، ولكنها ليست منعزلة انعزالاً تاماً عن القصيدة، وغير منقطعة عن غيرها من الصور، فهي ترتبط بها ارتباط الجزء بالكل[2].

---

(١) عبد الفتاح النجار: التجديد في الشعر الأردني، ص ٩٣.

(٢) صالح أبو إصبع: «الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة»، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٩، ص ٤٢.

وتكاد تشكل الصورة المفردة، وسيلة التعبير الجمالي الأولي في الشعر الأردني، إذ يلاحظ ما لها من قوة في التصوير يجعل تأثيرها في النفس بيّناً، كما ظهر في أبيات متفرقة من قصيدة «نور على نور»: (البسيط)

تــرى جبــيني بــه كالبــدر مرتفعــاً

وإن تجلّـــــت لــــــه آلاؤه ركعــــــا

فيخفــقُ الكــونُ إجــلالاً لخالقــهِ

كقلـــبِ معتكـــفٍ في ليلـــهِ خشِـــعا

يا مالكَ النفسِ لولا أنــت عاصـمُها

لطــار قلــبي ومــن بــين الحشــا نُزِعــا[1]

الصورة في الأبيات السابقة قائمة على التشبيه في أبسط صوره، ووجه الشبه هو الارتفاع. ثم تأتي الشاعر بالصورة المفردة الأخرى، وهي يخفق الكون، وهذه صورة استعارية، فالصورة اكتسبت دلالتها الإيحائية، من قلب الإنسان المؤمن المعتكف الذي يخفق إجلالاً لخالقه طمعاً في نيل رضاه. ثم في البيت الذي يليه توظف صورة طار قلبي، فالقلب لا يطير، ولكن الصورة جاءت هنا على سبيل الاستعارة، وهذه الصور

(١) نبيلة الخطيب: ديوان «عقد الروح»، ص ١٧.

البسيطة ما هي إلا دلالات إيحائية وظفتها الشاعرة في قصيدتها لتخدم المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي.

وفي التشكيل الشعري الآتي، من قصيدة «المسجد الصابر»، نجد هذه الصورة المفردة: (المتقارب)

كـــأن ملاعبهـــــا أصـــــبحت

قبـــوراً، كعـــدّ الحصـــى، تُحشَـــدُ

تُحـــدِّثُ عـــن حاصـــدٍ حاقـــدٍ

يُغَيِّـــبُ في الأرضِ مـــا يَحْصُـــدُ[1]

فالشاعر هنا يتحدث عن المسجد الأقصى وما آل إليه حاله، فها هي ساحاته وملاعبه تبدو كأنها قبورٌ تضم الكثير من الشهداء، بل هم كعدّ الحصى، فهذه الصورة، صورة القبور تمثل الحزن والأسى الذي يعيشه المسجد الأقصى وأهله.

ثم ينتقل الشاعر في القصيدة نفسها إلى مشهد شعري آخر ينظر فيه نظرة أمل وتفاؤل، فهو يصور ولادة الشمس من الظلمة بقوله:

فَيخْـــرُجُ كالسّـــيف مـــن غمـــدِهِ

وكالشّـــمسِ مـــن ظُلمَـــة تُولَـــدُ

---

(١) خالد فوزي عبده: ديوان «زهور لا تذبل»، ص ٦.

ويَعْلـــوُ أذائـــكَ مُستَبْشِـــراً

فيرتـــادُكَ الرُكــــعُ السُّــــجَّدُ

ويَرجِــــعُ للـــرَّوضِ أطيـــارُهُ

ويَخطُــــو علـــى أرضِـــهِ السَّـــيِّدُ

فمـــا زال رأسُـــك فـــوق الـــذُرى

ومـــــا زال بابُـــــك لا يُوصَـــــدُ[1]

فمن خلال التشبيه يُظهر لنا الشاعر الأمل، فالسيف يخرج من غمده ليحرر هذه الأرض، والشمس تولد من الظلام في صورة تشخيصية جميلة، والأفعال المضارعة (يخرج، تولد، يعلو، يرتاد، يرجع، يخطو) جميعها وظفها الشاعر ليرسم صورته التي تظهر الحركة المناسبة لعودة الأمل لهذا المسجد الصابر، خاصة وأنها كلّها أفعال مضارعة متضمنة دلالة الحركة والاستمرار والحيوية.

أما الشاعرة لينا أبو بكر في قصيدتها (رثاء إلى والدي) فتوظف الصور بطريقة فنية بارعة، لتظهر مدى الحزن والأسى الذي يشتعل في فؤادها، جرّاء فقدانها والدها بقولها: (الكامل)

---

(١) المرجع السابق: ص ٧-٨.

سُـــلّ الـــرَّدى وتجنَّـــت الأقـــدارُ

وعتـــى الزَّمـــان ولَجّـــت الأخطـــارُ

وَقَرَ القضاءُ فلـيس يصـغي أم تُـرى

عَمِـــي المصـــيرُ وأخفـــقَ الإبصـــارُ

وتفجّــرت حِمَــمُ الضُــلوعِ شَــجيَّةً

لا الغيـــثُ يطفئُهـــا ولا الأنهـــارُ

كالشمسِ توقـدُ في الفـؤادِ سـعيرَها

ولظـــى الشـــجونِ بقيظهـــا هـــدّارُ[1]

هذا المقطع من القصيدة محمل بصور استعارية تشخيصية وغير تشخيصية. بدءاً من المطلع إذ تقول الشاعرة (سُلَّ الرّدي) وهذه صورة تبين قسوة الموت الذي اغتال والدها، قولها: (وتجنت الأقدارُ) في هذا التعبير صورة تشخيصية نسبت من خلالها الشاعرة إلى الأقدار فعل التجني وهو فعل بشري، وكذلك قولها (عتى الزمان) فهذه صورة تشخيصية – كذلك – فالعتوّ من فعل البشر. وسائر الصور الأخرى في هذا المقطع مبنيةٌ على الاستعارات وهي مجموعها صور مفردة تقول الشاعرة: (وقرَ

(١) لينا أبو بكر: ديوان المحارة الجريحة، ص ٥٣.

القضاء... وحمم الضلوع... الغيث يطفئها)، فهذه صورة مفردة قوامها الاستعارة. ثم تلجأ الشاعرة بعد ذلك إلى التشبيه حين تقول (كالشمس توقدُ في الفؤادِ سعيرّها) وفي طيات هذه الجملة التشبيهية استعارة متمثلة في قولها (توقد سعيرها).

لقد وفقت الشاعرة في تصوير الأسى الذي نالها من جرّاء فقدان والدها، مما يمكن معه القول أن القصيدة الناجحة مبنية في الغالب على الصور، إذ لا معدى للشاعر المبدع عن اعتماده على التصوير في التعبير عن تجربته.

الصورة المركبة:

الصورة المركبة: هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة[1]. فهي مجموعة من الصور يعبّر فيها الشاعر عن فكرة معقدة من جانب، ومنسجمة ومتّسمة من جانب آخر.

وقد حددّ الرباعي أنماط الصورة المركبة بـ[2]:

الموسّعة: «التي تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدد الجوانب مهما اتسع».

المكثفة: «وهي التي تشكّل في الخيال منظراً صورياً ممتداً توحي به مجموعة من الصور المتداخلة».

---

(١) عبد القادر الرباعي: الصورة في شعر أبي تمام، ص ١٨١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٢.

هذا، ويجب أن تكون الصورة موحدة مع كل العناصر الأخرى في القصيدة، بالإضافة إلى إبرازها العاطفة بصورة واضحة في الصورة، وهذا يتحقق في قصائد شعراءنا الأردنيين كقصيدة حيدر محمود التي يناجي فيها عمان ويؤنسنها، بقوله:

عمـــانُ يـــا ولهـــاً نخبئـــه

عنّـــا ويفضـــح ســـرّه الولـــعُ

أيُّ الصـــبايا أنـــت يـــا امـــرأةٌ

أوجعتنـــا حبّـــاً ولا وجـــعُ[1]

فالصورة تتبدى في قوله: (عمان يا ولهاً نخبئه عنّا) فالوله غير محسوس حتى يخبئ والغريب أن يقول الشاعر (عنّا) فكيف يخبئُ الإنسان شيئاً عن نفسه، والذي يجعل شدّة التركيب واضحة أن الولع هو الذي يفصح سرّ الوله، فهذه صورة مركبة.

وكذلك نلحظ الصورة المركبة في أبيات الشاعرة نبيلة الخطيب والتي تقول فيها: (المتقارب)

أغـــوصُ إلى مكمـــن الـــدّر فيـــه

أســـامرُ أصـــدافه الوادعـــاتْ

---

(١) حيدر محمود: ديوان (عباءات الفرح الأخضر)، ص ٦٨

أغـــــني فترقـــــص حوريـــــة

تصـــــفق للمشـــــهد الكائنـــــات[1]

فالشاعرة تمارس الغوص إلى مكامن الدرّ في البحر، لكي تسامر الأصداف، وهو خيال، والغريب أن هذه الأصداف وادعة، وتسمع إلى غناء الشاعرة الذي يطرب بدوره حورية فترقص، مما يجعل الكائنات كلّها تصفق للمشهد، ولا شك في أن هذه الجمل الشعريّة تمثل صورة مركبة أتقنت الشاعرة صياغتها.

أمّا الشاعر محمد سمحان فنجده يوظف الصورة ليتغزل، ولكن ليس بمحبوبته المرأة، وإنما بمحبوبته مدينة «جرش» التي يصورها كفتاة جميلة بقوله (الكامل):

فَتَكَـــتْ بصـــيّاد المهـــا... حـــوراءُ

عربيـــةٌ... يُغـــرَى بهـــا الإغـــراءُ

وإذا نظـــرت إلى مفـــاتن وجههـــا

بـــدرٌ... كســـته ليلـــة ظلمـــاءُ

وبمقلتيهـا السـحر... يبطـل سـحره

وعيونهـــا... لوزيـــة، وطفـــاءُ

---

(١) نبيلة الخطيب: ديوان (عقد الروح)، ص ١٣.

وبخـدّها نـونٌ... يمازجهـا لظـى

أغفـت عليـه... وريـدة حمـراءُ

ولأنفهـا سـيف صـقيل حَـدّهُ

وشـفاهها ريانـة... لميـاء

وبجسمها شمس الصحارى أيقظـت

واحاتهـا... فاخضـلت الصـحراء

حُيِّيت... يا جرش الحضارة والسـنا

مـا شـادك الـدخلاءُ والغرابـاء

أيقظـت في قلـبي الحيـاة فأينعـت

مـن بعـد مـا أودى بهـا الإعيـاء[1]

اعتمد الشاعر في قصيدته على بناء الصور المتنامية لتصوير الجو النفسي العام، إذ يعبر الشاعر عن حبه لمدينة جرش، ويظهر مفاتنها وكأنها فتاة يتغزل بها، ويظهر مكانتها الحضارية عبر الزمن، من خلال استخدام الصور المستمدة من الواقع المعيش،

(١) محمد سمحان: ديوان أقانيم، ص ٤١-٤٤.

إذ يمكن لمس الصورة المركبة في تعبير الشاعر عن الإعجاب بالفتك، وعن نفسه بصياد المها، وتصوير الفاتنة بانها عربية كناية عن نسبها، ولتكميل تركيب الصورة ذكر الشاعر أن الإغراء يُغرَى بها، وهي صورة لا تدرك إلا بالخيال.

ونجد كذلك الشاعر محمود فضيل التل يوظف الصورة في قصيدة «إن الخيول هواها في أعنّتها»، ليصور واقع العرب المتخاذل، وما آل إليه حالهم، فهو يشبههم بصورة أهل الكهف، الذين أعياهم النوم، وهذا إن دلّ على شيء فإنما فيدل على سبات العرب الطويل عن حقوقهم، بقوله: (البسيط)

إني نفضت يدي منكم ومن أملٍ
فالنار تأكل في قلبي وتلتهمُ
هذي مرارة أيامي شقيت بها
بيني وبين ضرام النفس تحتدمُ
يا قوم هذا هوانٌ قد أريد بكم
من نام في الكهف قد أعياه نومكمُ
ماذا أقول وقد صار الضياع لنا
إكليل غار... بكُلّ الذّل تتسمُ!!

فالشمس في عتمة الإصـرار سـاطعة

متـى سـيبعث في الظلمـاء فجـركمُ[1]

وعبر عن ذلك (بنفض اليد)، وهي لا تنفض من القوم وإنما تنفض من الماء وما شابه، وهنا استعارة بُنيت عليها الصورة، وتكملة هذه الصورة تأتي في نفض اليد من الأمل، وفي ذلك إمعان في الخيال.

يرصد محمود فضيل التل في هذا النص حال الأمة العربية بهذه الصور المركبة بداية بقوله نفضت يدي منكم، أي فقد الأمل، وعبر عن ذلك (بنفض اليد). فالإبداع الحقيقي لأي شاعر يتمثل في خلق صور خصبة مستمدة من تجربة الشاعر وواقعه، يوظف لها اللغة الموحية، لتنقل رؤيته الخاصة للمتلقي.

الصورة الكلية:

الصورة الكلية هي مجموعة الصور المفردة والمركبة التي تنتظم القصيدة كلها، شريطة أن يكون بين هذه الصور خيط مستمدٌ من أجواء القصيدة، ومتصلٌ بتجربة الشاعر ليسهم في بناء مشهد كلي واسع، يعبر عن موضوع القصيدة المركزي. وفي هذه الصورة الكلية تتضافر أجزاؤها لتقوم برسم لوحة القصيدة، بالإضافة إلى التعبير عن التجربة الشعورية، من خلال عرض المعاني والأفكار والرؤى المحملة بالصور، فهي كما يرى الرباعي «ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة

(١) محمود فضيل التل: ديوان «جدار الانتظار»، ص ٨٨.

والمركبة، بعلاقاتها المتعددة، حتى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة، مضموماً بعضها إلى بعض في شكل اصطلحوا على تسميته قصيدة[1]». وعليه فالصورة جزء أساسي من بنية القصيدة.

ويرى عبد الفتاح النجار أن الصورة تقوم في سياق تعبيري، وتصويري واحد، لتصور نفسية الشاعر ووجدانه. فهي «مجموعة من الصور الجزئية، التي ترسم كل صورة منها لوحة صغيرة موحية، لكن الإيماء بالفكرة، والعاطفة، والإحساس، يأتي من الصورة الكلية»[2].

إن غير قليل من قصائد الشعر الأردني العمودي يقوم على أساس الصورة الكلية مثل قصيدة «المحبة» للشاعر علي الكيلاني بقوله: (المتقارب)

فأرسل فينا هُداةً لنا
بشائرَ حُبٍّ بهم يُقتدى
فرَقّتْ قلوبٌ بنبض الحياةِ
تُسَبِّحُ خالِقَها الأوْحَدا
وترتشِفُ الحُبّ صِرْفاً كما
تمصُّ البراعِمُ قطرَ النّدى

(١) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكناني للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١، ص١٠.
(٢) عبد الفتاح النجار: التجديد في الشعر الأردني، ص ٩١.

فقلـــتُ حِمـــايَ أنـــا خـــالقي

وكـــلُّ حِمـــىً دونَـــه مُفتـــدى

فـــإنَّ المحبَّـــةَ مـــن فيضـــهِ

نَعـــبُّ ونســـقى رحيـــق الهُـــدى[1]

في المقطع الشعري السابق، ومنذ مطلعه تبدأ الصور تتنامى في قوله مصوراً الهداة بأنهم بشائر حب لينتقل في البيت الثاني إلى صورة أخرى قوامها القلوب التي ترفّ بنبض الحياة كأجنحة الطير، فهنا استعارة رسمت مشهداً كاملاً للإيمان، فالقلوب ترتشف الحب، وهذا لن يتم إلاّ بإعمال الخيال، فالارتشاف للطفل أو للإنسان وليس للقلوب، إلا على سبيل التشخيص، وتكميلاً لرسم الصورة في هذا البيت يشبه هذه الصورة بصورة أخرى هي صورة امتصاص البراعم لقطر الندى، وهذا ما يدعى بالتشبيه التمثيلي. ويختم الشاعر المشهد بالتعبير عن إيمانه بشربه رحيق الهدى وهو تعبير استعاري، بل إنه ليعب ويسقى بهذا الرحيق. وهذا مثال واضح للصورة الكلية التي رسمت مشهداً كاملاً، من خلال مجموعة صور صغيرة.

ونجد الشاعر إبراهيم الخطيب يوظف الصورة الكلية في قصيدته «فتواي إملاء الجراح» بقوله: (الطويل)

(١) علي الكيلاني: ديوان «بؤرة الروح»، قصيدة المحبة، ١٩٨٦، ص ٧١-٧٢.

أريــدُ أخــاً جــاراً أحــطُّ بصــدره

جبــيني وأحكــي عــن طفولتنــا قِــدما

ألفُّ حِبَال الشـوقِ حـولي وحولـه

فأوســـعُهُ لثمـــاً وأقتلـــه ضـــمّا

يرانـــي يواســـيني ويقـــرأ دمعـــتي

وقد يَبِسَـتْ في وجـنتي أصبحتُ وشمـا

فيضـحكَ أو يبكـي علـى خـير أمـةٍ

تنــاوب فيهــا آكلــو لحمِهــا قضــما

تلّظــتْ تشــظّتْ في ثلاثــين رقعــةٍ

وقد صارت الصغرى التي كانت العظمى

لهــا رايــةٌ في الــريح تزهــو كغيمــةٍ

ولكــنّ غــيمَ الــنفط لا يشــبهُ الغيمــا

وأمتُنـــا ظمـــأى وتعـــرفُ أنّـــه

ســرابٌ يَـرْوي غِـلٌ أحشـائها زعمـا

وأمتنــــا والحمـــــدُ لله عـــــدَّةٌ

ومـن كثـرة الأعـداد عقّمـت العُقمـا[1]

في النص السابق نجد عدداً غير قليل من الصور الجزئية المكتظة المترابطة معاً في بعض الأحيان، وهي تبدأ بقوله أحطُّ جبيني بصدر الصديق أو الجار، كناية عن طلبه من يشكو إليه، بحيث يضع رأسه على صدره ليشكو إليه همومه. ويتبع ذلك بصورةٍ غاية في الجمال تقوم على التعبير عن التواد والتواصل بلف حبال الشوق حوله وحول صديقه، ويكمل هذه الصورة، بصورة تابعة هي أن يوسع الصديق لثماً ويقتله ضماً. ويواصل التعبير عن المعنى نفسه بصورة هي يقرأ دمعتي التي تعني أنه يعرف ما أشكو منه من ألم، وإكمالاً لصورة الدموع التي يقرأها الصديق وصفها بأنها في وجنته وشماً، بمعنى أن الهموم ملازمة ثابتة. وبعد قراءة الصديق تأخذه نوبتان من البكاء والضحك، البكاء على حال الأمة، والضحك لأن الأمة لا تنتبه لحالها، فهي تستحق السخرية، لأن الأعداء يتناوبون على أكل لحمها، وهذه صورة تعني تجزئة الأمة، واقتطاع أجزاء منها، ونهب خيراتها، بل الأكثر من ذلك أنها أصبحت شظاياً مقسمة على ثلاثين كياناً، وتحولت من عظيمة إلى صغيرة، ويكمل الشاعر صورة الأمة المنكوبة بأن لها

(١) إبراهيم الخطيب: ديوان «حتى يتبين لك خيط الحلم»، ص ١٠٠-١٠٣.

راية مصنوعة من غيوم النفط، تعبيراً عن أن النفط هو سبب نكبتها، هذا النفط الذي من المفروض فيه أن يبرد عطشها هو في الحقيقة سراب خادع. ويختتم الصورة بصورة تنم عن اليأس، فعقم الأمّة عن أن تلد مشروعاً خيّراً، كان نتيجته أن أصابت العقم بالعقم، وهي صورة خيالية يختتم بها الصور الأولى، لتتكون منها جميعاً صورة كلية مترابطة الأجزاء والمعاني، فتكون بذلك نموذجاً حياً لهذا النمط من الصورة.

أما الشاعر نبيلة الخطيب، فتعلي بصورها من شأن النساء بعامة في قصيدتها «نساء» بقولها: (المتقارب)

ألســـنا اللـــواتي ولـــدّن الملـــوكَ

وأحشـــــاءنا ضـــــمّت الأنبيـــــاء

وأنـــى تسُـــودُ نفـــوسُ الرجـــال

إذا أرضِـــعوا مـــن صـــدور الإمـــاء؟

فمـــن قـــال إنـــا دنـــانُ النبيـــذ

ثغـــور الكـــؤوس سُـــقاة الظمـــاء؟!

وباقـــاتُ زهـــر لأعيـــاد حـــب

وجمـــرات عِشـــق لـــبرد الشـــتاء؟!

ألسنا اللواتي إذا ما احترقنا

تُوارى الدماءُ بجمر الإباء

ونحن اللواتي نموت لنحيا

وفي سكرة الموت بعض انتشاء[1]

في هذا المشهد الذي تصنعه الصورة الكليّة نجد مجموعة من الصور المفردة والمركبة تتضافر لتصنع صورة كليةً، تحاول الشاعرة من خلالها إبراز الدور العظيم للمرأة في صناعة الحياة.

تستهل الشاعرة صورتها الكلية بقولها: «وأحشاؤنا ضمّت الأنبياء» صورة عن الدور المهم الذي تلعبه المرأة في تنشِئة جيل من القادة والمصلحين، وليس بالضرورة أن يكونوا أنبياء، وهذه صورة بسيطة تمهد لمجموعة صور، إذ تواصل الشاعرة بناء صورها بإعلاء شأن المرأة، وأنها كريمة وليست أمة، فالأمة لا يمكن أن تنشئ جيلاً، وفي هذا إشارة إلى العربيات، فالإماء غالباً من السبايا غير العربيات. وهي تنكر من يدعي أن النساء دنان النبيذ، وتعني بذلك ما توصف به المرأة من أنها خمرة العشق، كما تنكر وصف النساء بأنهن ثغور الكؤوس كناية عن أنهن يستخدمن للارتشاف فقط، أو أنهن باقات زهر تقدم في أعياد الحب، وهذه كلها صور صغيرة جداً بسيطة، إلا أنها تتناسل وتتضافر للتعبير عن مراد الشاعرة. ثم عن طريق الاستفهام المنفي تؤكد

(١) نبيلة الخطيب: ديوان «عقد الروح»، ص ٩٠-٩١.

الشاعرة أنهن إذا ما احترقن أصبحن مدعاة لتأجيج نار المحبة والإباء في صدور الرجال.

وتأتي صورة بالغة الجمال خفية المعنى تشير إلى مكابدة المرأة حين المخاض حدّ الموت، لتلد ولتتواصل الحياة. على الرغم من العذاب فهناك نشوة هي فرحة الولادة.

من خلال توالي هذه الصور الجزئية يتولد مشهد كُلّي يُسهم في بناء القصيدة، ومن ثمّ فإن أبيات الشاعرة نموذج حيٌّ آخر للصورة الكلية.

أغمدتُ سيفي عليلَ النفس ولهانا

وهام سرجي على الأمصار حيراناً

أطفأتُ شمعي وكنتُ الأمسَ أوقدهُ

مرّ الزمانُ كومض البرق عَجلانا

زرعتُ فيك زهورَ العمر فانتعشتْ

حتى قطفتُ جنى الأزهار ريحانا

بيني وبينك أشواقٌ مؤججةٌ

فكم نقشتُ بروح الشعر ذكرانا

يمَّمْــتُ نحــوك بجْــدافي وأشـــرعتي

فانــت شــأوي وفي عينيــك مَرســانا[1]

(١) لينا أبو بكر: ديوان (المحارة الجريحة)، ص ٣٩.

# الموسيقى في القصيدة العمودية الأردنية

الموسيقى مكون أساسي من مكونات الشعر العربي، بل هي أهم ما يميز الشعر عن النثر، إذ تتشكل الموسيقى من عنصرين هما: الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية والمتمثلة فيما يعرف بالإيقاع الداخلي القائم على بيان مدى مهارة الشاعر في صنع جرس، أو انسجام موسيقي ناتج عن اختيار الكلمات الموحية، والمتجانسة مع معانيها، وترتيبها، واستغلال ألوان البديع، بما يتفق مع الوزن والقافية، والجو العام للقصيدة. وهذا ما أكده شوقي ضيف بقوله: «موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي. ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفيّة تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات»[1]، وهو بهذا يركز على الموسيقى الداخلية بالإضافة للموسيقى الخارجية، ويعبّر عن كل من الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية بالإيقاع.

أمّا يوسف خليف فيرى أن الوزن والقافية هما «ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما»[2]، وإبراهيم أنيس يقول أن الموسيقى هي «أبرز خصائص الشعر، وأن الشعر في الحقيقية ليس إلا كلاماً

(١) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢، ص ٩٧.

(٢) يوسف خليف: مقدمة ديوان نداء القيّم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٥.

موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب»[1]. وهو بهذا يركز على الأثر الذي تتركه موسيقى الشعر في النفس.

أمّا نازك الملائكة رائدة الشعر الحر فهي تؤكد أهمية الموسيقى بقولها: «مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن»[2]. وهي بهذا الرأي تظهر أهمية الوزن في الشعر.

ونلاحظ أن النقد الغربي لم يُغفل دور الموسيقى المهم في بناء القصيدة، إذ أكّد (شوبنهور) أهمية الوزن والقافية وتأثيرهما في تحريك الخيال، فضلاً عن أنهما وسيلتان لإثارة الانتباه، ومتابعة سماع الإنشاد[3]. ورأى الشاعر الألماني (بروتولت برشت) أن التزام أوزان الشعر الأصلية الراسخة، والأخذ بالقوافي شرطان لا غنى عنهما في الكلام شعراً[4].

أما (كولردج) فيرى أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر، الذي يكون ناقصاً معيباً بدونه، لأن الشعر ارتبط بالوزن زمناً طويلاً، وبسبب المناسبة الخاصة بينهما، أياً كانت الأشياء الأخرى التي تضاف إلى الوزن، لا بُدّ أن يشتركا معاً في خاصية ما[5].

---

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨، ص ١٧.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢، ص ٢٢٥.

(٣) عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوروبي المعاصر، الدار القوميّة العربية للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٥٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٢١١.

(٥) سيرة أدبية ٢٩٦ ومبادئ النقد الأدبي ١٩٨ ومصطفى بدوي: كولردج ١٧٩: نقلاً عن يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد الأدبي، ص ١٥٩.

بالرغم من الآراء العديدة التي سُقناها للتأكيد على أهمية الموسيقى، إلا أن هذا لا يعني أننا نُعلي من شأنها، على حساب العناصر الفنية الأخرى، فالشعر الحق يتشكل من عناصر فنية متعددة ومجتمعة، يؤدي كل عنصر منها الغرض الذي وضع له.

وبناءً على ما سبق فإن الموسيقى تنقسم على قسمين:

أ. الموسيقى الخارجية وقوامها: الوزن والقافية.

ب. الموسيقى الداخلية وقوامها الإيقاع، الذي يتأتى في الغالب من التكرار، ومن البراعة في توزيع الحروف، والمزاوجة بينها، ومن اختيار الحروف المعبرة عن المعنى في القصيدة.

الموسيقى الخارجية:

أ. الوزن:

الوزن هو «مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت»[١]، ويرى رجا عيد في كتابه التجديد الموسيقي في الشعر العربي أن الوزن هو «الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وهو يمثل الموسيقى الخارجية»[٢].

أمّا إبراهيم أنيس فيقول: «إن الوزن الشعري هو خضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص»[٣]. ويمكننا القول أن الوزن هو: مجموع تفعيلات البيت الواحد، في

---

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٧، ص ٤٦٣.

(٢) رجا عيد: التجديد الموسيقي في اشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٧، ص ١٦.

(٣) انظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٥٩.

وقت يكون فيه هذا البيت هو المرتكز الحقيقي لوحدة الموسيقى في النص الأدبي، وعليه فإن القصيدة الأردنية العمودية كغيرها من القصائد العمودية، تقوم في الأساس على اعتماد الوزن المتمثل بتوالي الأبيات على نظام صوتي بعينه إذ يشكل كل بيت، وحدة موسيقية قائمة بذاتها، ويشتمل البيت على شطرين متماثلين موسيقياً.

وبالنسبة للأوزان الشعرية فقد استقرأ الخليل بن أحمد الفراهيدي الأوزان (البحور)، التي دار عليها الشعر العربي، على وفق معايير صوتية ابتكرها وسماها تفعيلات، وهي مختلفة الوزن، تتألف منها أبيات البحور المختلفة بأعداد ثابتة في البيت من كل قصيدة، وحصرها في خمسة عشر بحراً، وزاد عليها الأخفش البحر المتدارك، فأصبح عدد الأوزان فيها ستة عشر بحراً[١]، وهذه الأوزان، هي الأوزان نفسها التي نظم عليها الشعراء الأردنيون قصائدهم، إتباعاً لما درج عليه الشعر منذ الجاهلية حتى هذا العصر، عصر ولادة قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر.

من خلال قراءة الباحثة لمجموعة من دواوين الشعراء الأردنيين يمكنها القول، أنهم حافظوا في قصائدهم على الأوزان الشعرية الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم، إذ قام إبراهيم أنيس بعمل دراسة حولها، واستطاع ترتيبها حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي، فكانت بحور (الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والرمل، والمتقارب، والسريع، والمنسرح، والمديد، والمتدارك) بحسب هذا الترتيب هي أكثر البحور شيوعاً، أما باقي الأوزان فكان استخدامها أقل بكثير من نسبة استخدام هذه البحور. ومن ثمّ وظف الشعراء الأردنيون الأوزان الأكثر شيوعاً بحسب ما يتماشى مع انفعالاتهم

---

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٥١.

الذاتية، وما يحققه البحر من أثر في نفس المتلقي، وهذا يمكننا من القول: إن خير ما وافقت موسيقاه الأفكار والمعاني يكون هذا الإطار اللحني المختار للتعبير عنها، لأن الأوزان توضع لتناسب حالة الشاعر النفسية، المراد تصويرها، فمثلاً بحور: كالطويل، والبسيط، والكامل، والمديد، والرمل، تصلح للتعبير عن الأفكار والآراء والعواطف الإنسانية، لما لهذه البحور من جزالة ومكانة وبهاء.

ولغرض معرفة مدى التزام الشعر الأردني في حقبة الدراسة بنسب التكرار والأولوية التي أشار إليها إبراهيم أنيس، اختارت الباحثة ستة دواوين لشعراء مختلفي المشارب والثقافات، من الحقبة المدروسة، لترصد الالتزام أو التشابه أو التقارب في استخدام هذه البحور، هذه الدواوين هي:

١. ديوان «جدار الانتظار»، للشاعر محمود فضيل التل، عمان، ١٩٩٣.

٢. ديوان «الزهور لا تذبل»، للشاعر خالد فوزي عبده، الصادر عن وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧.

٣. ديوان «المحارة الجريحة»، للشاعرة لينا أبو بكر، عمان، ٢٠٠٠.

٤. ديوان «أقانيم»، للشاعر محمد سمحان، عمان، ٢٠٠٢.

٥. ديوان «حتى يتبين لك خيط الحلم»، للشاعر إبراهيم الخطيب، دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

٦. ديوان «عقد الروح»، للشاعرة نبيلة الخطيب، عمان، ٢٠٠٧.

وفي ضوء مراجعة الباحثة للدواوين ودراستها، تمّ رصد عدد القصائد العمودية فيها، ورصد البحور التي كتب الشعراء قصائدهم عليها، فقد كان الجدول التالي هو حصيلة هذه الدراسة.

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد القصائد العمودية في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد |
|---|---|---|---|
| ١. ديوان «جدار الانتظار»، للشاعر محمود فضيل التل | أربع وأربعون قصيدة | تسع قصائد عمودية | - سبع قصائد نظمت على وزن البحر البسيط.<br>- قصيدتان نظمتا على وزن البحر الكامل. |
| ٢. ديوان «زهور لا تذبل»، للشاعر خالد فوزي عبده | ستّ وأربعون قصيدة | ستّ وأربعون قصيدة عمودية | - إحدى عشر قصيدة نظمت على وزن البحر الكامل.<br>- عشر قصائد نظمت على وزن البحر الخفيف.<br>- ست قصائد نظمت على وزن البحر الطويل.<br>- ثلاث قصائد نظمت على وزن البحر البسيط.<br>- قصيدتان نظمتا على الرجز.<br>- قصيدتان نظمتا على المتقارب.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن البحر الوافر.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن البحر المديد. |

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد القصائد العمودية في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد |
|---|---|---|---|
| | | | - قصيدة واحدة نظمت على الرمل.<br>- قصيدة واحدة نظمت على المنسرح.<br>- ثلاث قصائد نظمت على مجزوء الرمل.<br>- خمس قصائد نظمت على مجزوء الكامل. |
| ٣. ديوان «المحارة الجريحة»، للشاعرة لينا أبو بكر | أربع عشرةَ قصيدة | سبع قصائد عمودية | - قصيدتان نظمتا على وزن البحر البسيط.<br>- قصيدتان نظمتا على وزن البحر الكامل.<br>- قصيدتان نظمتا على وزن البحر الطويل.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن الوافر. |
| ٤. ديوان «أقانيم»، للشاعر محمد سمحان | خمسَ عشرة قصيدة | اثنتا عشرة قصيدة عمودية | - ثماني قصائد نظمت على وزن البحر الكامل.<br>- ثلاث قصائد نظمت على وزن البحر الوسيط.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن مجزوء الكامل. |

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد القصائد العمودية في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد |
|---|---|---|---|
| ٥. ديوان «حتى يتبين لك خيط الحلم»، للشاعر إبراهيم الخطيب | ثلاث وأربعون قصيدة | ثماني قصائد عمودي | - ثلاث قصائد نظمت على وزن البحر البسيط.<br>- قصيدتان نظمتا على وزن البحر الطويل.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن البحر الكامل.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن البحر السريع.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن البحر المنسرح. |
| ٦. ديوان «عقد الروح»، للشاعرة نبيلة الخطيب | تسع عشرة قصيدة | إحدى عشرة قصيدة عمودية | - أربع قصائد نظمت على وزن البحر الوافر.<br>- قصيدتان نظمتا على وزن البحر الكامل. قصيدتان نظمتا على وزن البحر المتقارب.<br>- قصدتان نظمتا على وزن البحر البسيط.<br>- قصيدة واحدة نظمت على وزن البحر المتدارك. |

وبناءً على نتائج الجدول السابق الناتج عن دراسة الدواوين يمكن للباحثة القول بأن أكثر البحور استخداماً كان البحر الكامل، ويليه تنازلياً: البحر البسيط، ثم البحر الطويل، ثم البحر الخفيف، ثم البحر الوافر، ثم البحر المتقارب، ثم الرمل، ثم الرجز، والمنسرح، والسريع، والمتدارك، والمديد.

علماً بأن مجموع قصائد الدواوين الستة الكلي هو مائة وإحدى وثمانون (١٨١) قصيدة، ثلاث وتسعون (٩٣) قصيدة جاءت على الشكل التقليدي العمودي، ورد البحر الكامل اثنتان وثلاثون مرة من مجموع قصائد الدواوين التي صيغت على الشكل العمودي، وتكرر البحر البسيط عشرين مرة، وتكرر البحر الخفيف عشر مرات، وتكرر البحر الطويل عشر مرات، وتكرر البحر الوافر ست مرات، وتكرر البحر المتقارب أربع مرات، وتكرر البحر الرمل أربع مرات، وتكرر الرجز مرتين، وتكرر المنسرح مرتين، وتكرر البحر المديد مرة واحدة، وتكرر البحر السريع مرة واحدة، وتكرر المتدارك مرة واحدة. هذا مع ملاحظة أن الشعراء استخدموا في هذه الفترة مجزوءات البحور، كمجزوء الكامل، ومجزوء الرمل، بما يخدم التجربة الشعرية.

وهنا تتفق الباحثة مع ما قاله محمد غنيمي هلال من أن موسيقى الشعر العمودي، موسيقى ناضجة، تامة، واضحة، بقوله «تمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجة، بحيث لا نستطيع أن نقطع شيئاً فيما يخص مراحل نشوئها»[1]. ومن هذا القول نستخلص مدى التزام الشعراء الأردنيين بالموروث الشعري، والحفاظ عليه، وإن كانوا قد تبنوا قصيدة التفعيلة لاحقاً، وبعضهم

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٧، ص ٤٦٧.

كتب في الوزنين التقليدي والعمودي، وشعر التفعيلة، كما سيأتي لاحقاً في الدراسة. إن هذا الشكل كما يقول إبراهيم السعافين (يحافظ) في إطاره الموسيقي العام على شكل القصيدة العربية، ويلتزم العروض العربي الذي أرساه الخليل بن أحمد، غير أن شكل القصيدة لا يحكم على اتجاهها الفني الدقيق، ولا يحدد مستواها الفني فثمة تنوعات في هذا الاتجاه، تكاد تستوعب الاتجاهات الفنية في الشعر العربي الحديث كافة... ولعل ما يغلب على الشكل التقليدي أنه أقدر على التوصيل، وأقوى على التفاعل بين المنشئ والمتلقي، وهذا الشكل أقرب إلى التقرير والمباشرة من الأشكال الأخرى[1].

ولمعرفة مدى العلاقة بين الوزن والموضوع، قامت الباحثة بتحديد موضوعات قصائد الدواوين السابقة، لبيان العلاقة بين موضوع القصيدة، والوزن الشعري الذي صيغت عليه تلك القصائد. فتبين من خلال الدراسة المتأنية للدواوين الشعرية الستة المختارة، أن الشعراء الأردنيين استخدموا البحر نفسه في أكثر من غرض، أو في أكثر من موضع، فوجدت أن البحر الطويل مثلاً قد وظّفه الشعراء في مواضيع وطنية[2]،

(١) إبراهيم السعافين: لهب التحولات (دراسات في الشعر العربي الحديث، ط١، ٢٠٠٧، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ص ٥.

(٢) انظر قصيدة (يا أردن)، من ديوان (زهور لا تذبل)، للشاعر خالد فوزي عبده، ص ١٠١. قالها الشاعر في مناسبة وطنية وثقافية (في قوم المفرق الثقافي)، مطلعها:

سَمَوْت لنيلِ العِزِّ شأواً ومأربا

وجُزتَ عنانَ المجد هاماً ومنكِبا

وجدانية[1]، ورثائية[2]، ومدحية[3]، غير أن أغلب ما عولج بهذا البحر القضايا الوطنية.

أما البحر الكامل فقد وظّفه الشعراء الأردنيون في موضوعات منها ما هو قومي[4]، ومنها ما هو وجداني[5].

---

(١) انظر قصيدة (حنانيك)، من ديوان (المحارة الجريحة)، للشاعرة لينا أبو بكر، ص ٤١. حيث تعالج القصيدة وجدانيات وغزل ومطلع القصيدة هو:

حنانيـــك إنّ الجفـــنَ بعـــد ســـاهدُ

وفي جمـــر وجـــد تســـتفيقُ الفراقـــدُ

(٢) انظر قصيدة (الذي دقّ باب الموت)، من ديوان (حتى يتبين لك خيط الحلم)، للشاعر إبراهيم الخطيب، ص ٧٥، والتي جاءت في الرثاء، ومطلعها:

أنـــا لا أســـوقُ الـــدمع أو جئـــتُ رائيـــاً

فـــلا هـــذا أو تلـــك تشـــفي جراحيـــا

(٣) انظر قصيدة (وعاد الأمل)، من ديوان (زهور لا تذبل)، للشاعر خالد فوزي عبده، ص ٩. والتي جاءت في مدح الملك الحسين، بعد عودته إلى أرض الوطن سالماً معافى، ومطلعها:

تَهَجَّـــدَ أردنُّ الفِـــدى وتَضَـــرّعا

وبانـــت مَغانيـــهِ مـــن الوَجْـــدِ خُشَّـــعا

(٤) انظر قصيدة (عمان تتألم)، من ديوان (زهور لا تذبل)، للشاعر خالد فوزي عبده، ص ١٤. ومطلعها:

لِمَـــنِ المُقـــامُ السَـــمْحُ والترحـــابُ

ولِمَـــنْ يطيـــبُ بمجـــدِهم إســـهابُ!

(٥) انظر قصيدة (موارد الزمن)، من ديوان (عقد الروح)، للشاعرة نبيلة الخطيب، ص ٦٥. ومطلعها:

ظَمِـــئَ الزمـــانُ فهـــام يقصـــد مـــوردا

عـــزَّ الفخـــارُ علـــى الـــدّنا فتمـــرّدا

وهذا هو الحال في بقية البحور كالبسيط، والخفيف، والوافر... إذ عالج الشعراء في هذه البحور القوميّات، والوطنيات، والوجدانيات، وعلى هذا الأساس فإنه يمكن القول إن الشاعر الأردني كغيره من الشعراء العرب، وظف البحر الواحد في أكثر من غرض، وإذا كانت هذه الأغراض محدودة، فالمجزوءات بعامة، وخاصة مجزوء الرمل، ومجزوء الرجز لم يستعملا في الرثاء مثلاً، وهذا تقريباً ما وصل إليه أيضاً إبراهيم أنيس في دراسته لموسيقى الشعر، إذ نفى أن يكون الشعراء القدماء قد اتخذوا وزناً معيناً لكل موضوع بقوله: «إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها، لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيير، أو الربط بين موضوعات الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون، ويفاخرون، أو يتغزلون، في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم»[1].

إلا أن الباحثة يمكنها أن تقول أن الشاعر يختار الوزن الشعري المناسب لحالته الانفعالية، فالأوزان الشعرية ترتبط بالانفعالات النفسية للشاعر لحظة نظم القصيدة، فحالة الفرح خلاف حالة الحزن، لهذا تتغير النغمات والأوزان تبعاً لتغير الحالة النفسية، فتكون النغمة متلهفة ومرتفعة في حالة الفرح، وتكون بطيئة وخافتة في حالة الحزن. وقد يكون الاختيار للوزن دون وعيّ من الشاعر، وفي هذه الحالة يتلاءم الوزن طواعيةً مع موضوعه الذي يعالجه.

ويعزز ما تذهب إليه الباحثة – هنا – قول إبراهيم أنيس نفسه إن هنالك صلة بين عاطفة الشاعر وما يتخيره من أوزان شعرية لقصائده[2].

---

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٧٧.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ١٧٤ وما بعدها.

سنعرض الآن بعض الأمثلة المبينة لمصداقية الحكم الذي توصلت إليه الباحثة:

كقصيدة (اللاّمية الهاشمية) التي جاءت على وزن البحر الكامل، وموضوعها في الوطنيات، ومطلعها:

| | |
|---|---|
| نـورُ النبـوّة... مـن سـناك ثـلالا | |
| | يضـفي علـى وطـن الجـلال... جـلالا |
| رغدان... يا بيت الأصالة... والهُدى | |
| | مـا زلـت فينـا... مـوئلاً... ومـآلا[1] |

وقصيدة (المتنبي) للشاعر إبراهيم الخطيب التي جاءت على وزن البحر البسيط، وموضوعها مناجاة ثقافية، إذ يستلهم الشاعر شخصية المتنبي من الموروث الأدبي، ومطلعها:

| | |
|---|---|
| مـاذا علـى القلـبِ أن لا يحتويـه دمُ | |
| | كم عـاث فيـه النـوى والصـبرُ والسّـأمُ |
| حركت أشجان قلبي فالعيونُ هَمَـتْ | |
| | وفي عروقـيَ مـن نـار الأسـى حِمَـمُ[2] |

(١) محمد سمحان: ديوان (أقانيم)، ص ٢٩.

(٢) إبراهيم الخطيب: ديوان (حتى يتبين لك خيط الحلم)، ص ٦٨.

أمّا قصيدة (تبارك الله) للشاعر خالد فوزي عبده، التي جاءت على وزن البحر الخفيف، وموضوعها تأملات صوفية، ومطلعها:

قلْ لِمَنْ، في الوجـودِ، سـرَّحَ طَرْفَـه

بلحـــــاظٍ، فردُهـــــا مُسْـــــتِخفَّهْ

لـــيس فيهـــا تَســـاؤل أو ذهـــولٌ

وانتِشـــــاءٌ، ولا ملامِـــــحُ لهفَــــة[1]

أما قصيدة (العمر) للشاعرة نبيلة الخطيب، التي جاءت على وزن البحر المتقارب، وموضوعها اجتماعي إذ تتأمل الشاعرة في مصير الإنسان، ومطلعها:

أغـــوصُ إلى مكمـــن الـــدُّر فيـــه

أســـــامرُ أصـــــدافه الوادعــــــاتْ

أغـــــني فترقـــــصُ حوريـــــة

تُصَـــــفق للمشـــــهد الكائنـــــات[2]

(١) خالد فوزي عبده: ديوان (زهرة لا تذبل)، ص ١٢٦.

(٢) نبيلة الخطيب: ديوان (عقد الروح)، ص ١٣.

وقصيدة (ستبعث من مراقدها العظام)، التي جاءت على وزن الوافر، وموضوعها وطنيات، إذ يبكي الشاعر على المجد الضائع، ومطلع القصيدة هو:

شـــقيٌّ مســـتهانٌ مُستضـــامُ

تشـــبَّث في خوافقـــه الغُـــرامُ

فـــأدمن شـــعره حتـــى تهـــاوتْ

قـــوافي الشِّـــعر واحتشـــم الكـــلامُ[1]

وقصيدة (حوار مع قصيدة) للشاعر خالد فوزي عبده، جاءت على وزن بحر الرجز، وموضوعها أدبي محض، إذ يظهر الشاعر معاني الشعر ودلالاته، من خلال محاورته للقصيدة، ومطلع القصيدة هو:

قالـــت لـــيَ القصـــيدةُ الحزينـــةْ

دَعْـــني هنـــا أضـــيعُ في كتـــابِ

وقـــد هـــوتْ في الـــدُّرج مُســـتكينةْ

يَحْنُـــو علَـــيَّ الصـــمتْ والســـكينةْ[2]

(١) لينا أبو بكر: ديوان (المحارة الجريحة)، ص ٢٩.

(٢) خالد فوزي عبده: ديوان (زهور لا تذبل)، ص ٨١.

ب. القافية:

هي شريكة الوزن فيما يضفيانه من سحر عجيب على الشعر، لذا فإن للقوافي دورها المهم في الموسيقى، ولأهميتها فإن الشعراء العرب التزموها في نظمهم إلى جانب الوزن، لتزيد من جمال القصيدة، وتجعلها أكثر قرباً لنفس المتلقي.

فالقافية هي «آخر كلمة في البيت، أو هي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وهو المسمى روياً. أو هي كل شيء لزمت إعادته من حرف وحركة في آخر البيت»[1]. وهذا ما ورد في لسان العرب، أمّا الخليل بن أحمد الفراهيدي فعرّف القافية بقوله: «هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن»[2]. والمتعارف عليه لاحقاً أن القافية هي حرف الروي، والرّوي هو: أحد حروف القافية الذي تبنى عليه القصيدة وتسمى باسمه، وقد التزمه الشعراء العرب منذ القدم في بناء قصائدهم، لهذا عرّفه إبراهيم أنيس بقوله: «هو الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، وتنسب له القصائد أحياناً، فيقال سينية البحتري، وهمزية شوقي، ولا يكون الشعر مقفى إلاّ به»[3]. وعرّف القافية بقوله: «ما هي إلا عدة أصوات تتكرر في الأسطر أو الأبيات من القصيدة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد»[4]. وهكذا فإن القافية مجرد رمز يشير إلى نغمة سائر القصيدة.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة قفي، المجلد الثالث، ص ١٤٢.

(٢) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاح، بيروت: دار الأمانة، ط١، ١٩٧٤، ص ٣.

(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٧٤.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٦.

أما القافية في النقد الغربي فلم تعرف في الشعر اليوناني ولا اللاتيني القديم[1]. ولكنها عُرِّفت في الشعر الأوروبي الحديث، فظهر ما يسمى الشعر الأوروبي الحديث المقفى، ولكن القافية لديهم تختلف عن القافية في شعرنا العربي، فهي ليست قافية موحدة في القصيدة كلها، بل ظهر ما يعرف بالقافية المسطحة، والقافية المتعانقة، والقافية المتداخلة...»[2].

وهكذا نجد أن النقد الغربي الحديث اهتم بالقافية على طريقته الخاصة، لما لها من أهمية كبرى في موسيقى القصيدة.

وبناءً على ما سبق يمكن القول إنّ القافية التقليدية المعروفة في الشعر العربي هي نهاية موسيقية للبيت الكامل بعد عددٍ محدد من التفعيلات، ومكانها ثابت في جميع أسطر القصيدة، وقد قامت الباحثة بتطبيق هذا القول على دواوين الشعراء الستة المختارة، فلاحظت أن الشعراء الأردنيين يحاولون أن يلائموا بين حروف الرويّ والاوزان ما وسعهم الأمر، كما سيتضح في الأمثلة التي تأتي، فإن أكثر الحروف استخداما (الدال، والراء، والميم، واللام، والنون، والباء، والهاء)، تليها (العين، والقاف، والسين، والشين، والفاء)، وأقلها استعمالاً (الضاد، والطاء، والميم، والتاء)، وهناك حروف نادرة الاستعمال (كالثاء، والذال، والخاء، والزاي، والظاء).

(١) محمد مندور: الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٦٢، ص ٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٤.

ويمكن للباحثة التمثيل على ذلك بنماذج مختارة من قصائد الدواوين الستة التي تمت دراستُها تفصيلاً، حيث جاءت قصيدة من (غمد الصحراء) على روي كثر استخدامه، وهو (الراء): (البسيط)

**الـــدّارُ تقفــر مـــن أربابهـــا الـــدّار**

**ودمـــع عينـــك يـــا خنســـاء مـــدرار**[1]

وكذلك جاءت قصيدة (هذي فلسطين) على الروي نفسه: (البسيط)

**لو كنتُ تلك التي تهـوى وتعشـقها**

**مـــاذا تريـــد لهـــا والقلـــبُ يُعتَصـــرُ؟**[2]

وينظم محمد سمحان قصيدة (المُنصِفة) على روي (الباء) بقوله: (الكامل)

**بـــك تفخـــرُ الألقـــابُ والرُّتـــبُ**

**وإليـــك... يســـمو الـــذوقُ، والأدبُ**[3]

أمّا بعض القصائد فقد نظمت على حروف قليلة الاستعمال كقصيدة (إنّه الله) التي نظمت على روي حرف (الشين): (الخفيف)

---

(١) لينا أبو بكر: ديوان (الحارة الجريحة)، ص ١١.

(٢) محمود فضيل التل: ديوان (جدار الانتظار) ص ٦٧.

(٣) محمد سمحان: ديوان (أقانيم)، ص ٧١.

أنـت يـا ذا الجـلال ربّـي، وحاشـا

أن يضـلّ الضـميرُ فيـك، نقاشـا[1]

وقصيدة (وحي الصحراء) التي نظمت على روي حرف (القاف): (الكامل)

وقـف الخلـودُ أمـام مجـدك مطرقـاً

وجثا الزمان... مُطأطئـاً... ومصـدقاً[2]

أمّا الشاعر خالد فوزي عبده فنظم في ديوانه (أغاريد الروح) قصيدة على روي حرف (الطاء)، وهو من الحروف القليلة الاستعمال إذ يقول: (الكامل)

ربّاهُ جَنّب فـؤادي الزيـغ والشّـططا

واجعل أحبَّ أمـوري العـادلَ الوسـطا

واجعـل طُمـأنينتي شـوقاً لخاتمـة

أسـعى إليهـا قريـر العـين مُغتَبِطـا

رضاك أعظمُ نُعمى قد جهِـدْتُ لهـا

حتى غدتْ في حياتي الـنهج والنمطـا[3]

---

(١) خالد فوزي عبده: ديوان (زهور لا تذبل)، ص ٥٠.
(٢) محمد سمحان: ديوان (أقانيم)، ص ٥٧.
(٣) خالد فوزي عبده: ديوان (أغاريد روح)، قصيدة (ساعة تأمل)، ص ١٠٦.

وبناءً على ذلك فإن حروف الرّوي حسب شيوعها في الشعر الأردني في حقبة الدراسة، يمكن تقسيمها على النحو التالي:

| | |
|---|---|
| **حروف (رويّ) كثيرة الاستعمال** | الراء، والميم، واللام، والدال، والنون، والباء |
| **حروف (رويّ) متوسطة الاستعمال** | العين، والقاف، والسين، والفاء، والكاف، والياء. |
| **حروف (رويّ) قليلة الاستعمال** | الضاد، والطاء، والجيم، والتاء، والشين. |
| **حروف (رويّ) نادرة الاستعمال** | الثاء، والذال، والخاء، والزاي، والظاء. |

**أنواع القافية:**

تُقسم القافية بحسب حركة الرّوي وسكونه – على قسمين هما:

١. القافية المقيدة

٢. القافية المطلقة

١. **القافية المقيدة:** هي القافية التي يكون فيها حرف الرويّ ساكناً[١]، وهذا النوع من القوافي على الرغم من حلاوته أحياناً، وعلى ما فيه من حرية للشاعر، قليل الشيوع في الشعر العربي[٢]. هذا ما لاحظته الباحثة أثناء قراءتها للدواوين الستة، إذ

(١) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص ٢١٧.

(٢) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

وجدت أن الشعراء الأردنيين لم يوظفوا القافية المقيدة في قصائدهم إلا نادراً. إذ وظف الشاعر خالد فوزي عبده هذا النوع من القافية في قصيدته «أمام حوض لأسماك الزينة» بقوله: (الخفيف)

عـــالمٌ يفـــتنُ القلـــوب فتطـــربْ

مِهرجـــانٌ تـــألّقَ اللـــونُ فيـــه

وتحـــارُ العيـــونُ فيـــه وتعجَـــبْ

وتبـــاهَى بكـــلّ حُســـنٍ مُحبّـــبْ[1]

إذ جاءت القصيدة على البحر الخفيف، وجاءت القافية فيها مقيدة (تعجبْ)، وحرف (الرويّ) هو (الباء).

٢. **القافية المطلقة**: هي التي يكون فيها حرف الرويّ متحركاً. وهذا النوع من القوافي هو الشائع بكثرة في الشعر العربي بعامة، والشعر الأردني بخاصة، ومثال ذلك قصيدة (الحبّ والدّنيا): (البسيط)

هُمْ في حِمـى الـرّوحِ إن حلّـوا وإن

وشـــتتهُم علـــى أهوائِهـــا السُّـــبُلُ

(١) خالد فوزي عبده: ديوان (زهور لا تذبل)، ص ١٩٠.

أيّن الأحبةُ؟! في الوجدان مسـكنهم

وفي حنايـا الحجـا والـروح قـد نزلـوا

أين الأحبّةُ؟! قد ولّـى الزمـان بهـم

وكـل عهـد لـه يـا صـاحبي دولُ(١)

وبناءً على ما سبق يمكننا أن نستخلص أن الشعراء الأردنيين عنوا بالقافية عناية بالغة، فاختاروا القافية المناسبة لوزن القصيدة، وموضوعها، ليرقوا بقصائدهم، إيماناً منهم بأن القافية تساهم مع الوزن في إتمام جمالية موسيقى النص الشعري.

**الموسيقى الداخلية:**

تشكل الموسيقى الداخلية أهمية كبرى بالنسبة للقصيدة الشعرية، حيث يبدع الشعراء في إظهار مقدرتهم في تشكيل قصائدهم موسيقياً من خلال التزامهم بتوفير الموسيقى الداخلية، التي تدخل في تشكيل عدة عناصر أبرزُها: اختيار الألفاظ والمفردات ذات الجرس الموسيقي المتناغم، وهذا يعتمد على حسّ متميز، يميز الشعراء بعضهم عن بعض، وهذا ما أكده شوقي ضيف بقوله: «لا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرر ويعاد، بل كلٌّ موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة به،... فالشعراء يعزفون على

---

(١) محمد سمحان: ديوان (أقانيم)، ص ١٨١.

أوتار قيثارة واحدة، هي قيثارة القصيدة، ومع ذلك لكل منهم موسيقاه، وكأنما ولدت معه، إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد»[1].

فالموسيقى الداخلية ما هي إلا إيقاعات في البنية الداخلية للقصيدة، وهذه الإيقاعات تتولد عن طريق ترتيب المفردات والعبارات في الجملة الشعرية، ضمن نسقٍ خاص بما يتلاءم مع المعنى ومع الحالة النفسية والشعورية للشاعر، عن طريق تكرار أصوات معينة أو مفردات أو عبارات...، وعليه فإن الباحثة ستقوم بدراسة الموسيقى الداخلية من خلال:

١. التكرار.

٢. العلاقة بين أصوات الكلمات ومعانيها.

٣. الإيقاع الداخلي تبعاً للحالة النفسية.

**التكرار:**

التكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية في الوقت نفسه، فعندما يتكرر حرف أو كلمة أو جملة، نشعر بوجود نغم أساسي من خلال لزوم التكرار، وفي الوقت نفسه نجد أن التكرار في النص الشعري يُسهم في بناء القصيدة موسيقياً، فيُكسب الألفاظ أهمية دلالية واسعة، ويصبح بذلك مفتاحاً مهماً من مفاتيح القصيدة الشعرية.

---

(١) شوقي ضيف: فصول في الشعر والنقد، دار المعارف، ط٣، مصر، ص ٥٢.

يتجلى التكرار الصوتي من خلال تكرار حروف، أو كلمات، أو جمل، متماثلة أو متقاربة صوتياً، يعيد الشاعر هذه الأصوات بعينها ليحقق بذلك جمالية النظم والبناء الموسيقي، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر حيدر محمود: (البسيط)

وقـلْ لهـا، بلسـانٍ غـيرِ ذي عِـوَجٍ

لا يُسـتردُّ بغـيرِ السّـيفِ، مـا سُـلبا[1]

يعمد الشاعر إلى تكرار حرف السين فيقول: «لسان، يُسترد، السّيف، سُلبا»، فيحدث بذلك جمالية تتعلق ببناء النص من جهة، وتؤكد على وحدة النص وتماسكه من جهة ثانية.

فالشاعر بتكراره حرف السين أربع مرات في البيت، يُضفي عليه نغماً موسيقياً هامساً، ويعبر عن انفعالاته وأحاسيسه بأداة مؤثرة. أما تكرار الكلمة والجملة فيظهر بشكل واسع، في شعر دواوين المرحلة المدروسة، حيث أن الشعراء عمدوا إلى تكرار الكلمات لتساهم في تقوية روابط النص وتوكيد المعنى فيه، ولتبرز ما في داخل الذات الشاعرة من مشاعر وانفعالات للفظة المكررة في المقطع الشعري، إذ تقوم على تكثيف صوتي كبير، يساهم في بناء الموسيقى الداخلية، يقول الشاعر محمد سمحان: (الكامل)

بـيني وبيَنـك يـا عـراقُ أواصـرُ

في كـلِّ يـومٍ يـا عـراق تزيـدُ

---

(١) حيدر محمود: ديوان المنازلة، ص ١٢.

مـا كنـت عـن سـبل الجهـادِ بحائـدٍ

وســـواك عـــن ســـبل الجهـــاد يحيـــدُ

كبُـــرت أمانينـــا علـــى أيامنـــا

وتريـــدُ أنـــت ومـــا تريـــد أريـــد[1]

فهناك تكرار ملحوظ في بيني وبينك في البيت الأول وتكرار كلمة عراق، وفي البيت الثاني يكرر جملة (عن سبل الجهاد)، وفي البيت الثالث يكرر كلمة تريدُ. هذا التكرار في الكلمات لم يأت عبثاً، بل جاء وثيق الصلة بالمعنى العام للمقطع الشعري، فالتكرار لا يوظفه شعراؤنا الأردنيون لرتابة شكلية، وإنما يوظفونه كتقنية فنية تعبر عن انفعالاتهم وأحاسيسهم، فهو أداة مؤثرة على أسماع المتلقين، تشكل جرساً موسيقياً متناسقاً قادراً على نقل تجربة الشاعر.

وهذا مثال آخر على توكيد الشعراء الأردنيين التكرار في قصائدهم، يقول حيدر محمود: (الوافر)

توحّـــدنا بـــه: ملكـــاً وشـــعباً

وفُقنـــا كُـــلّ أهـــلِ الوَجْـــدِ وجـــداً

(١) محمد سمحان: ديوان أقانيم، ص ١٢٢.

أتينـــا والقلـــوبُ تتيـــهُ فخـــراً

وهــل غــيرُ القلــوبِ إليــك تُهــدى؟؟

بنـــى الآبـــاءُ لـــلأردنّ مجـــداً

وأنـــت بنيـــت فـــوق المجـــدِ، مجـــداً[1]

إن وقفة متأنية على عتبات هذه الأبيات، تكشف لنا إكثار الشاعر من استخدام التكرار (الوجد، وجدا، القلوب، بنى، بنيت، المجد)، فهو يوظف التكرار ليعبر عن أجواء الفرح التي يعيشها، بتولي الملك عبد الله الثاني عرش الأردن، فبتوليته توحدّ الأردنيون، وأهدوه قلوبهم فرحاً، لما قدّمه هو وآباؤه من مجد لهذا الوطن الغالي، فالشاعر تدرج تدرجاً في المعنى حتى وصل إلى ذروته.

العلاقة بين أصوات الكلمات ومعانيها:

العلاقة بين أصوات الكلمات ومعانيها ما هي إلا علاقة انفعالية ناتجة عن التجربة، إذ ترتبط ارتباطاً مباشراً بالحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، أثناء إبداعه النص الشعري، ويظهر هذا جلياً في نص إبراهيم الخطيب: (الطويل)

وقلــتُ لمــاذا أدّعــي النّــار في دمــي

إذا النارُ في الأحشاء ليست سوى الحُمّى

(١) حيدر محمود: ديوان «عباءات الفرح الأخضر»، ص ٦٥-٦٦.

سأصمتُ حتى يستوي الصمتُ

فأمليه للجدران أو أوقظُ الصُّما[1]

فلفظتا (النار، والحُمّى) في البيت الأول ما جاءتا إلا لتأخذا بعدهما الموسيقي الداخلي من السياق الذي طُرحت فيه، فهما تعبران عن شدّة غضب الشاعر وانفعاله لما آل إليه حال الأمة. ويوظف في البيت الثاني ألفاظ (الصمت، والجدران، وأوقظ) ليكشف عن طبيعة ارتباط اللفظة بمشاعر الشاعر، فاللفظة في القصيدة لا تأتي عبثاً، بل تأخذ دوراً أساسياً في تفريغ طاقات الشاعر الداخلية، فكيف للصمت أن يستوي؟، وكيف للشاعر أن يوقظ الصمّ؟ فما هي إذاً سوى ألفاظ وظفت لتعبر عن الحالة النفسية والشعورية للشاعر، الملأ بالغضب والرغبة في الانفجار.

وقول الشاعر نايف أبو عبيد: (الكامل)

إن لم نقابل زحفهم بصدورنا

عِرضي وعِرْضُكَ شانه الغُرباء

فاقذف بسجّيل الحجارة وجههم

اقذف يباركْ سعيكَ الشُرفاءُ

---

(١) إبراهيم الخطيب، ديوان «حتى يتبين لك خيط الحلم»، ص ١٠٠.

وابصق على اللاهين عن صوت

في ليلةٍ أجواؤها حمراءُ

في كلّ نادٍ ترتمي نخواتُهم

تحت النّعال يَدُوسُها الدُّخلاء[1]

المتمعن في ألفاظ النص السابق، يمكنه ربط العلاقة بين أصوات الألفاظ ومعانيها، وما تومئ إليه من دلالات. فلفظتا (صدورنا، سجيل) تدلان على المعنى الذي أراده الشاعر من خلال توظيفه، هاتين اللفظتين في النص الشعري، فالشاعر يُصرّ على مواجهة زحف العدو، بصدور أبناء الأمة من أجل الحفاظ على كرامتها، وصيانة عِرضها.

ثم يوظف فعلي الأمر (اقذف، ابصق) ليدل على شدة إصراره على المواجهة. اقذف على الأعداء، وابصق على اللاهين. الشاعر هنا يحدث إيقاعاً داخلياً يستشعره المتلقي ويتفاعل معه، دون أن يشعر، لأن الشاعر يوقظ في روح المتلقي الهواجس الروحية والمعنوية، فيجذبه للنص، لأن مثل هذا النص، يحرك في المتلقي أحاسيس كامنة في داخل نفسه.

فالإيقاع الداخلي تبعاً للحالة النفسية يرتبط بالجو النفسيّ العام الذي ولدت فيه القصيدة، حيث يختلف الإيقاع بين قصيدة وأخرى تبعاً للحالة الشعورية لدى الشاعر، وتبعاً للتجربة الذاتية التي يصدر عنه، لذا ترتفع بعضُ القصائد إلى مصاف الإبداع،

---

(١) نايف أبو عبيد: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣.

فيما تنحدر أخرى عن مثل هذا المستوى، فحين يوفق الشاعر إلى التعبير عن الفخر بوطنه ترتفع نغمة الإيقاع الداخلي في قصيدته، ويمثل هذا قول الشاعرة عائشة الخواجا الرازم: (الكامل)

أردن يــا نــوراً يُغنّــي للقُــرى
قــد شـيّد الأحبـابُ صـرحَكِ أخضـرا
فالحــبُّ يفـرشُ في الروابـي سـحره
يرومــه العشّــاق مــن كــل الــورى[1]

تشكل الحالة النفسية للشاعرة صورها الموسيقية، إذ تأتي الصور هادئة جميلة متلونة باللون الاخضر، مليئة بالحب الذي يفترش الروابي، هذه الصورة الجميلة فرضت على الشاعرة علو النبرة، وهذا الإيقاع الداخلي ارتبط ارتباطاً مباشراً بحالة الشاعرة النفسية المصاحبة للحظة إبداعها النص الشعري السابق.

وفي نص شعري آخر للشاعر خالد فوزي عبده نجد النغمة الإيقاعية أقل حدّة من النص السابق، وذلك لأن الشاعر يبتهل ويتضرع لله عز وجل بقوله: (السريع)

ربّــاه علّمــني جمــال القــيمْ
واجعــلْ فُــؤادي نابضــاً بالشّــمم

(١) عائشة الخواجا الرازم: ديوان (الأردن في الفكر والوجدان)، ص ٣.

واقبـــل دعـــائي تائبـــاً ضـــارعاً

بمـــلء إحســـاسٍ وقلـــبٍ وفـــمِ[1]

نلاحظ أن موضوع الاتكال على الله، والرجاء منه لا يرتبط بالإيقاع الصاخب، وإنما يرتبط بانسياب النغم، فهو يرجو ويتضرع ليقبل الله دعاءه، فحالة الشاعر الروحية، ترتبط بحالة ذهنية صامتة، فالإنسان عندما يتوجه إلى الله يشعر بعظمة الخالق، ويشعر بضعفه وحاجته له، وهذا يظهر من خلال اختيار الشاعر ألفاظاً تتناسبُ مع الفكرة المراد التعبير عنها بقوله: (ربّاه علمني) إذا التأدب في اختيار اللفظ، ثم قوله (اقبل دعائي) التودد في الطلب، بهذه الألفاظ استطاع الشاعر أن يشُدّ المتلقي، لهذه الحالة الروحانية التي يعيشها، فطبيعة الموضوع، وحالة الشاعر الروحية، تفرض نفسها على القصيدة بصورة أو بأخرى، فتؤثر في ألفاظها وتراكيبها وبنائها، على نحوٍ يكشف طبيعة حالة الشاعر الروحية.

وبهذا يمكن القول أن الارتفاع والانخفاض في الصوت يأتيان منسجمين مع الحالة الشعورية للشاعر، ومن خلالها يستطيع المتلقي الكشف عن درجة التوتر والتأزم في أي نص شعري.

وأخيراً، يمكن الحكم بأن الشعراء الأردنيين نجحوا كغيرهم من الشعراء العرب في توظيف الموسيقى بنوعيها الخارجي والداخلي في قصائدهم العمودية، وهذا يؤكد أن العمودية كانت في طريقها إلى مدارج التطور الذي فرضه إيقاع الحياة الجديد.

---

(١) خالد فوزي عبده: ديوان (أغاريد روح)، ص ١٩٥.

وبعد أن جاست الدراسة في حقول القصيدة الأردنية التقليدية، رصدت من ملامح التطور ما يشي بحيوية هذه القصيدة، وتطلعها إلى التطور بما يناسب المجتمع الأردني الجديد وتحولاته، ومن هذه الملامح:

تخلص القصيدة تدريجياً من المطلع التقليدي، ومن افتتاح القصيدة بالغزل، انسجاماً مع متطلبات الحياة الجديدة، وقد استتبع ذلك اتخاذ القصائد العمودية عناوين لها، بخلاف قصائد العصور القديمة الخالية من العنونة.

وقد قاد التخلص من المطلع التقليدي إلى ملمحٍ تطوريٍّ جديد يتمثل بدخول الشاعر مباشرة إلى موضوع القصيدة الرئيس.

غير أنّ أهم ملامح الجدّة في القصيدة التقليدية تمثل في اعتماد الشعراء الألفاظ السهلة والبسيطة، والقريبة من روح العصر، في بناء جملهم الشعرية. ويرتبط بذلك اهتمام الشعراء بتوظيف ألفاظ مستوحاة من البيئة الأردنية، وتوظيفهم أسماء المدن والقرى الأردنية في تعابيرهم الشعرية.

وجاءت أشكال هذا التطور انسجاماً مع ميل الشعراء إلى اختيار موضوعات جديدة غير مألوفة في القصيدة القديمة، ولتكتمل عناصر التطور في هذه القصيدة نجد هناك ميلاً واضحاً من الشعراء إلى توظيف الموروث التراثي بأنواعه: الأدبية، والدينية، والتاريخية في بناء قصائدهم. وإذا كان ذلك قد أسهم في العودة المباركة إلى التراث فإنه أسهم أيضاً في تطوير بنية القصيدة.

أمّا في جانب جماليات الأداء الفني، فكان في مقدمة ملامح التطور فيه، اهتمام الشعراء بالصورة بوصفها من أهم أدوات بناء القصيدة، وإن كانت في جملتها قريبة من

الفهم التقليدي للصورة، مع ملامح بسيطة من التأثر بالصورة الحديثة تأثراً بشعراء الديوان، ومدرسة أبولو، والشعراء المهجرين، حتى يمكن أن يُلمح وجود كل أنماط الصور المعروفة، وإن كان ذلك على قلّة.

أمّا في مجال الموسيقى والإيقاع فقد كانت القصيدة الأردنية العمودية، قريبة عموماً من القصائد القديمة، مع وضوح ملامح التطور على صعيد توفير الموسيقى الداخلية بشكل واضح.

## الفصل الثاني

# قصيدة التفعيلة الأردنية
# بنيتها وخصائصها

# لمحة موجزة عن بدايات شعر التفعيلة

ظهرت حركة الشعر الحرّ، أو شعر التفعيلة – كما أطلق عليها لاحقاً – في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي في العراق، على أيدي روادها: نازك الملائكة[1]، وبدر شاكر السيّاب[2]، وعبد الوهاب البياتي[3]. مع العلم بأن هنالك قصائد حرة كانت قد ظهرت في المجلات الأدبية قبل هذا التاريخ لشعراء من أقطار عربية عدة ومنهم: علي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد، وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض وغيرهم، اعترفت لهم نازك بأسبقية المحاولة، إلا أنها أضافت: «إن هؤلاء المجددين قالوا قصائدهم الحرّة، إمّا غير واعين ما يصنعون، أو واعين، ولكنهم لم يقوموا بدعوة زملائهم الشعراء إلى استخدام هذا الأسلوب»[4]. وعليه فإن نازك هي صاحبة السبق والرِّيادة، لأنها صاحبة دعوة روّجت فيها لهذا النوع من الشعر، ونظّرت له. أمّا ما سبقها فقد كان مجرد إرهاصات. وفي مسألة الرِّيادة هناك خلاف، فبدر شاكر السيّاب يدّعي أنه سبق نازك في الرِّيادة، وهي تنازعه إياها، والنقاد فريقان بين هذه وذاك.

(١) نظمت نازك الملائكة أول قصيدة على وزن الشعر الحر عام ١٩٤٧، وهي قصيدة (الكوليرا)، التي نشرتها في مجلة العروبة، العدد الصادر في أول كانون الأول عام ١٩٤٧، ص ٢١.

(٢) نظم بدر شاكر السيّاب قصيدة على وزن الشعر الحر، وهي قصيدة (هل كان حباً؟)، والتي نشرها في ديوانه (أزهار ذابلة)، ووضع لها تاريخ ٢٩/ ١١/ ١٩٤٦م.

(٣) صدر لعبد الوهاب البياتي ديوان (ملائكة وشياطين)، وفيه قصائد حرة الوزن، عام ١٩٥٠.

(٤) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢م، ص ١٤-١٧.

وبغض النظر عن مسألة الرِّيادة، فهذه الحركة ما هي إلا تلبية للتطور الاجتماعي، والفكري الناتج عن تطور العصر، بالإضافة إلى التأثر الملموس بالغرب، فهذه الحركة لم تأتِ فجأة، وإنما سبقها العديد من المحاولات للتجديد كما حصل في الموشح، والزّجل في الأندلس، وما حصل في العصر العباسي من ضروب التجديد.

واستمرت محاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية إلى أن توّجت بحركة الشعر الحر، الذي دُعي بعد ذلك بشعر التفعيلة، وهو المصطلح السائد اليوم.

إن التطور الذي طرأ على الشكل ما هو إلا تعبير عن مضمون جديد، وهذا ما أكدّه محمد النويهي بقوله: «الشعر الجديد كان تلبية لمضمون جديد»[1]، ويشير النويهي إلى أنّ الدافع الحقيقي لاستخدام هذا اللون من الشعر هو «الرغبة في استخدام التجربة مع الحالة النفسية والعاطفية للشاعر، وذلك لكي يتآلف الإيقاع والنغم مع المشاعر الذاتية في وحدة موسيقية عضوية واحدة»[2]. أمّا عز الدين إسماعيل فيرى أن الدافع الحقيقي وراء استخدام هذا اللون هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية، أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة على هذا الأساس صورة متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، محدّثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتّتة»[3]. وبهذا يتفق عز الدين إسماعيل مع النويهي على أن هذا اللون من الشعر تعبير عن حالة شعورية ونفسية خاصة بالشاعر، يعبر عنها بوحدة موسيقية متناغمة.

---

(١) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ومكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١، ص٤٨٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٨٥.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٦٣.

ولا شك في أن ما كان يمرّ به العالم من تحولات جذرية في بناه الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية، قد وضع الإنسان أمام تحديات جديدة لا قِبَلَ له بها، مما جعل رؤاه وتصوراته محتاجة إلى أطرٍ جديدة تلائمها، لكي يعبر عن طبيعة استجاباته لظروف الحياة.

وبناءً على ما سبق، يمكن القول بأن حركة التطور هذه كانت حاجة ضرورية، ومُلِحّة فرضت نفسها، فهذه الحركة ما هي إلا استجابة للتطور الذي يحدث من حولنا. وما التطور الذي حصل للقصيدة العربية إلاّ ما تشير إليه نازك الملائكة في قولها عن الشعر الحر بأنه: «شعر قائم على ظاهرة عروضية، أساسها التفعيلة»[١]، نقلت القصيدة العربية من حالة الجمود، والرتابة، إلى حالة أكثر حيوية وحرية.

تعرف نازك الملائكة الشعر الحُرّ بقولها: «هو شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى آخر، ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضي يتحكم فيه»[٢].

وبهذا يكون الشعر الحر شكلاً جديداً – غير الشكل الذي كان سائداً – يتجاوز فكرة البيت المكوّن من شطرين متساويين، ويقوم على شكلٍ جديد أساسه التفعيلة، أي أن القصيدة أصبحت تتألف من أشطر متفاوتة الطول (أي متفاوتة عدد التفعيلات) بحسب الدفقة الشعورية المراد التعبير عنها، وبهذا لم يعد بالشاعر من حاجة للحشو لتكميل وزن البيت، فالشاعر حر بعدد تفعيلات الشطر التي تفي

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٦٩.

(٢) المرجع السابق: ص ٧٧-٧٨.

بالتعبير عن معناه المراد، دون الخروج عن أهم عنصر من عناصر العروض الخليلي (أي التفعيلة)، بمعنى أن قصيدة التفعيلة تعتمد على الوحدة البنائية للبحر، مع اختلاف أطوال الأشطر، لذا يمكن القول إن قصيدة التفعيلة يقوم بناؤها على وفق أساسيات القواعد العروضية للقصيدة العربية، ولا تخرج على ذلك إلا في الشكل، فالوزن العروضي موجود والتفعيلة أساسه، وبما أن التفعيلة هي الأساس في هذا الشكل، لذا فمصطلح «قصيدة التفعيلة»[*] هو المصطلح الذي سيعتمد في هذه الدراسة.

واستكمالاً لرغبة التحرر من الشكل القديم، غادر الرّواد أيضاً مسألة الإلتزام بالقافية، واستعاضوا عن ذلك بنثر شيء من القوافي في القصيدة متى رأوا حاجة إلى ذلك، دون الالتزام بنظام معين لإيراد القافية، وفي هذا الصدد نذكر ما قاله عز الدين إسماعيل بشأن التحرر من قيدي الوزن والقافية: «إن الشكل الجديد للقصيدة لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنه أدخل تعديلاً جوهرياً عليهما، إذ لم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت، ولا بعدد تفعيلات متساوية، ولم يتقيد في نهاية الأشطر بالرّوي المتكرر، أو المنوّع، بل أصبح الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية»[٢]. وبهذا يكون شعر التفعيلة قد ضمن للشاعر المعاصر الحرية، والموسيقية، والتدفق في القصيدة، وهي المزايا التي

---

(*) الشعر الحر هو المصطلح الذي أطلقه الرواد: (نازك، السيّاب، البياتي)، إلا أن النقد المزامن لظهور الحركة لاحظ أن الشعر يقابل المصطلح الأجنبي (Freeverse)، لذلك تم العدول عنه، والاستجابة لدعوة بعض النقاد بتسميته (شعر التفعيلة).

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٦٥.

حددتها نازك الملائكة[1]، بعكس الشكل القديم – القصيدة العمودية – الذي حدّ من حرية الشكل فتكلّف – في بعض الأحيان – في اختيار المعاني دونما حاجة يقتضيها المعنى، وذلك لإتمام تفعيلات البيت المحدد.

وأخيراً يمكن القول بأن الشكل الجديد للقصيدة (قصيدة التفعيلة)، يقف بجانب الشكل القديم (القصيدة العمودية)، لا ليلغيه بل ليشترك معه في المهمة الشعرية، وإن كان الشكل الجديد أكثر طواعيّةً، وملاءمة للتعبير عن قضايا العصر ومهامه الجديدة، على نحو ما رأينا في قصائد بدر شاكر السيّاب مثلاً (كالأسلحة والأطفال، وحفار القبور، والمومس العمياء)[2].

وهكذا وجدت موضوعات العصر المعقدة، إطاراً فنياً تتجسد فيه، ولأن المهمة مشتركة بين الشكلين (القديم والجديد)، نجد بعض الشعراء ومنهم الأردنيون قد أودعوا في دواوينهم قصائد من الشكلين، وسأعرض لنماذج من شعرهم بالدراسة، إلى جانب شعراء التفعيلة الذين جعلوا قصائدهم مُخْلَصَةً بهذا الشكل.

قصيدة التفعيلة الأردنية بنيتها وخصائصها من (١٩٨٠-٢٠١٠):

أَلِفَ المشهد الشعري الأردني غير قليل من الدواوين الشعرية التي نُظمت قصائدها على شكل قصيدة التفعيلة، قبل فترة الدراسة، وخلالها، وبعد استقراء

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٠.

(٢) بدر شاكر السيّاب: حفار القبور، مطبعة الزهراء، بغداد، ط١، ١٩٥٢.
بدر شاكر السيّاب: المومس العمياء، مطبعة دار المعرفة، بغداد، ط١، ١٩٥٤.
بدر شاكر السيّاب: الأسلحة والأطفال، مطبعة الرابطة، بغداد، ط١، ١٩٥٤.

مجموعة وافية من هذه الدواوين، يمكن القول إن شعراء قصيدة التفعيلة في الأردن[1] انقسموا على مجموعتين تتفاوتان أسلوبا وأداءً في توظيف اللغة والصورة والموسيقى.

الأولى حافظت على السهولة والبساطة كما سيتضح من خلال الدراسة، والثانية اعتمدت ما يمكن وصفه بأسلوب الحداثة، وما يعتريه من ظواهر ساهمت في أحداث بنية جديدة للقصيدة، وظواهر جديدة لم تكن مألوفة من قبل كالغموض، والإغراب، والرمز، والتكرار، وسيتم تناول هذه الجوانب بالدراسة من خلال دراسة الموسيقى، واللغة، والصورة، لستة دواوين لشعراء مختلفين أسلوباً وبنية، وهي:

١. ديوان «الإبحار في الزمن الصعب»، للشاعر محمد مقدادي[2]، الصادر عن مطبعة الحرية عام ١٩٨٦.

٢. ديوان «منازل أهلي»، للشاعر حبيب الزيودي[3]، الصادر عام ١٩٩٧.

---

(١) من أبرز شعراء التفعيلة في الأردن نذكر منهم: محمد ضمرة، وغسان قطان، وأحمد المصلح، وخالد الساكت، وخالد محادين، وعبد الله رضوان، وإداوارد حداد، ونجيب القسوس، ومحمود شلبي، ومؤيد العتيبي، ومحمود الروسان، وإبراهيم العجلوني، ومحمد لافي، وجميل أبو صبح، وحامد مبيضين، وعلي الفزاع، وعمر أبو سالم، وعمر أبو الهيجاء، وموسى حوامدة، يوسف أبو لوز، ....

(٢) محمد مقدادي: ولد عام ١٩٥٢ في بيت ايدس/ محافظة اربد، حصل على الدكتوراه في الاقتصاد الدولي من الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٩٣، عمل رئيساً لرابطة الكتاب الأردنيين/ فرع اربد، له دواوين شعرية منها: أوجاع في منتجع الهم – ١٩٨٤، أحلام القنديل الأزرق – ١٩٨٤، حالات خاصة من دفتر العشق – ١٩٨٨. هذه المعلومات مأخوذة من منتديات برقش: brgesh.mam٩.com

(٣) حبيب الزيودي: ولد عام ١٩٦٣ في الزرقاء، حصل على بكالوريوس في الأدب العربي من الجامعة الأردنية، عمل في الإذاعة والتلفزيون الأردني، ثم في وزارة الثقافة ثم مدير بيت الشعر في أمانة عمان، وهو عضو في اتحاد الكتاب العرب، دواوينه الشعرية: الشيخ يحلم بالمطر – ١٩٨٦، طواف المغني – ١٩٩٠، وناي الراعي – ١٩٩٠، ومنازل أهلي – ١٩٩٧. هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo

٣. ديوان «دوائر الطين»، للشاعرة مها العتوم[(١)]، الصادر عن دار الحوار للنشر والتوزيع، عام ١٩٩٩.

٤. ديوان «الأشجار على مهلها»، للشاعر طاهر رياض[(٢)]، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عام ٢٠٠٠.

٥. ديوان «قمر خجول»، للشاعر عدنان عيسى، الصادر عن دار الينابيع للنشر والتوزيع، عام ٢٠٠٤[(٣)].

٦. ديوان «لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي»، للشاعر أحمد الخطيب[(٤)]، الصادر عن دار الجنان للنشر والتوزيع، عام ٢٠٠٨.

أولاً: الموسيقى في قصيدة التفعيلة الأردنية:

---

(١) مها العتوم: ولدت في بلدة سوف/ جرش، عام ١٩٧٣، حصلت على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية، دواوينها الشعرية: دوائر الطين – ١٩٩٩، نصفها ليلك – ٢٠٠٦، أشبه أحلامها – ٢٠١٠. هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo

(٢) طاهر رياض: ولد في عمان عام ١٩٥٦، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو اتحاد الكتاب العرب، من دواوينه الشعرية: شهوة الريح – ١٩٨٣، طقوس الطين – ١٩٨٥، العصا العرجاء – ١٩٨٨. هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo

(٣) عدنان عيسى: شاعر أردني حصل على البكالوريوس والماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة الإسكندرية، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين منذ عام ١٩٧٤، وعضو في اتحاد الكتاب العرب، له الدواوين الشعرية التالية: أنا والليل – ١٩٤٧، قمر خجول – ٢٠٠٤، وما زال البوح ممكناً – ٢٠١٢. هذه المعلومات مأخوذة من: www.alrai.com

(٤) أحمد الخطيب: ولد عام ١٩٥٩ في مدينة اربد، وهو عضو رابطة الكتّاب الأردنيين، وعضو اتحاد الكتاب العرب، له العديد من الدواوين الشعرية منها: أصابع ضالعة في الانتشار – ١٩٨٥، حاجز الصوت – ١٩٩٠، أنثى الريح – ١٩٩١، اللهات القتيل – ١٩٩٨. هذه المعلومات مأخوذة من: www.albatainprize.org/Encyclopedia

تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين أساسيين هما: الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي (الوزن). فالوزن هو «الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وهو يمثل الموسيقى الخارجية»(١). فضلاً عن الموسيقى الداخلية القائمة على «تناغم الحروف، وائتلافها بتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه»(٢). والوزن هو «مجموع التفعيلات التي يتكرر منها البيت»(٣). أمّا الإيقاع الداخلي فهو «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، وهي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر في القصيدة»(٤). ومن ثمّ فإن الوزن ثابتٌ والإيقاع الداخلي متغيرٌ، والتوازن بين الوزن والإيقاع الداخلي هو الذي يشكل جمالية القصيدة الحديثة، من خلال إحكام التناسب بين اللفظ والمعنى والموسيقى.

بالإضافة إلى الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، فإن للقافية دوراً في إضفاء لمسة سحرية على القصيدة، لهذا التزمها الشعراء العرب في القصيدة التقليدية، أمّا في قصيدة التفعيلة فنجد أن الشعراء يلتزمون التفعيلة دائماً، ويتحررون من القافية.

---

(١) رجاعيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ١٦.

(٢) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

(٣) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٢٠.

(٤) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

ولكثرة الإنتاج الأردني وغزارته في فترة الدراسة من جهة، ولصعوبة الإحاطة بكل الدواوين، وتناولها في هذه الدراسة من جهة ثانية، لذا تمّ دراسة الوزن والقافية في قصيدة التفعيلة الأردنية، من خلال دراسة الدواوين الستة المختارة بوصفها نماذج من شعر فترة الدراسة، إذ سيتم عمل جدول إحصائي يوضح عدد قصائد التفعيلة في كل ديوان، والبحر الذي نظمت عليه كل قصيدة، مع ملاحظة القصائد القائمة على المزج بين البحور، والقصائد القائمة على المزج بين الشكلين (التقليدي والتفعيلة)، فجاء الجدول على الشكل الآتي وقد سُجلت عليه بعض الملاحظات:

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد قصائد التفعيلة في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد | المزج بين البحور |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، للشاعر أحمد الخطيب. | أربع وأربعون قصيدة. | أربع وأربعون قصيدة. | أربعون قصيدة نظمت على وزن البحر الكامل وتفعيلته متفاعلن (ب ب–ب–). | أربع قصائد في الديوان مزجت بين البحر الكامل وتفعيلة متفاعلن (ب ب–ب–) وبين البحر الوافر وتفعيلة مُفَاعلتن (ب – ب ب–). |

ملاحظة: جاءت جميع قصائد الديوان منظومة على وزن البحر الكامل (دون قصائد المزج) وتفعيلة متفاعلن (ب ب – ب –)، وهذا يدل على أن الشاعر لم ينوع

في الأوزان، بل استخدم وزن البحر الكامل، وهو البحر الذي اشتهر استخدامه في الشعر العربي. كما أن الشاعر لم ينوع في الأشكال واقتصر ديوانه على شكل واحد وهو قصيدة التفعيلة.

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد قصائد التفعيلة في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد | المزج بين البحور |
|---|---|---|---|---|
| قمر خجول، للشاعر عدنان عيسى. | أربع وثلاثون قصيدة. | اثنتان وثلاثون قصيدة نظمت على شكل قصيدة التفعيلة، وقصيدتان نظمتا على شكل القصيدة العمودية التقليدية وهما:<br>١. حبك هو الملكوت، ص ٧٢.<br>٢. الأمومة عبادة، ص٨٦.<br>وجاءتا على وزن البحر الكامل. | اثنتا عشرة قصيدة نظمت على وزن البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (-ب-).<br>ست قصائد نظمت على وزن البحر الكامل وتفعيلته متفاعلن (ب ب -ب-).<br>أربع قصائد نظمت على وزن بحر الرمل وتفعيلته فاعلاتن (- ب - -).<br>ثلاث قصائد نظمت على وزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب - -).<br>ثلاث قصائد نظمت على وزن الهزج وتفعيلته مفاعيلن (ب - - -).<br>ثلاث قصائد نظمت على وزن الرجز وتفعيلته (مستفعلن) (- - ب -). | لا يوجد مزج بين البحور، ولكن هناك قصيدة واحدة مضطربة الوزن، ولم يعتد بها في الإحصاء. |

ملاحظة: جاء عدد الأوزان في الديوان ستة أوزان هي: (المتدارك، والكامل، والرمل، والرجز، والمتقارب، والهزج)، والبحر المهيمن على قصائد الديوان هو المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –).

- نلاحظ أن الشاعر لم يعمد إلى المزج بين البحور.
- جاءت معظم قصائد الديوان على شكل قصيدة التفعيلة، باستثناء قصيدتين جاءتا على الشكل التقليدي العمودي.

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد قصائد التفعيلة في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد | المزج بين البحور |
|---|---|---|---|---|
| الأشجار على مهلها، للشاعر طاهر رياض. | أربع وثلاثون قصيدة. | ثلاث وثلاثون قصيدة جاءت على شكل قصيدة التفعيلة.<br>قصيدة واحدة جاءت على شكل القصيدة العمودية التقليدية وهي مقطوعة (صفر الأرض) على وزن البحر الطويل وهي مقطوعة من بيتين. | أربع عشرة قصيدة نظمت على وزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –).<br>عشرة قصائد نظمت على وزن البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –).<br>أربع قصائد نظمت على وزن البحر الكامل وتفعيلته مُتَفاعلن (ب ب – ب –).<br>قصيدة واحدة نظمت على وزن بحر الرمل وتفعيلته فاعلاتن (– ب – –). | أربع قصائد في الديوان مزجت بين وزن البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –) ووزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –). |

ملاحظة: الأوزان التي نظمت فيها قصائد الديوان أربعةٌ هي: (المتقارب، والمتدارك، والكامل، والرمل)، والبحر المهيمن على قصائد الديوان هو المتقارب، وتفعيلته فعولن (ب – –).

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد قصائد التفعيلة في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد | المزج بين البحور |
|---|---|---|---|---|
| دوائر الطين، للشاعرة مها العتوم. | ثمان وعشرون قصيدة. | ثمان وعشرون قصيدة. | سبع قصائد نظمت على وزن المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –).<br>ست قصائد نظمت على وزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –).<br>قصيدتان نظمتا على وزن البحر الكامل وتفعيلته متفاعلن (ب ب – ب –).<br>قصيدة واحدة على وزن البحر البسيط وهو من البحور الممزوجة. | اثنتا عشرة قصيدة مزجت بين وزن البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –)، ووزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –). |

ملاحظة: الأوزان التي اعتمدت في الديوان أربعة هي: (المتدارك والمتقارب والكامل، والبسيط)، والبحر المهيمن على قصائد الديوان هو المتدارك، وتفعيلته فاعلن (– ب –).

- نلاحظ كذلك أن الشاعرة عمدت إلى المزج بين البحور.
- جميع قصائد الديوان جاءت على نمط قصيدة التفعيلة.

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد قصائد التفعيلة في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد | المزج بين البحور |
|---|---|---|---|---|
| منازل أهلي، للشاعر حبيب الزيودي. | ثلاث وثلاثون قصيدة. | اثنتان وثلاثون قصيدة نظمت على شكل قصيدة التفعيلة. قصيدة واحدة مزجت بين الشكل الحر والشكل العمودي، وهي قصيدة منازل أهلي، ونظمت على أكثر من بحر (المتدارك، | خمس قصائد نظمت على وزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –). ثلاث قصائد نظمت على وزن البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –). قصيدة واحدة نظمت على وزن البحر الوافر وتفعيلته مُفاعلتن (ب – ب ب –). قصيدة واحدة نظمت | ست قصائد في الديوان مزجت بين وزن البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب – ) ووزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –). |

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد قصائد التفعيلة في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد | المزج بين البحور |
|---|---|---|---|---|
| | | والمتقارب، والوافر). | على بحر الرجز وتفعيلته مستفعلن (– – ب –). ثلاث قصائد نظمت على وزن البحر الكامل وتفعيلته متفاعلن (ب ب – ب –). إحدى عشرة قصيدة نظمت على وزن البحر البسيط وهو من البحور الممزوجة. | |

ملاحظة: جاء عدد أوزان البحور الصافية في الديوان خمسة أوزان هي: (المتقارب، والمتدارك، والوافر، والكامل، والرجز)، وكان وزن البحر المتقارب أكثر هذه الأوزان استخداما، أما البحور الممزوجة فجاءت على وزن البحر البسيط، وهو البحر المهيمن على قصائد الديوان ككل.

- مزج الشاعر بين الشكلين التقليدي والتفعيلة في قصيدةٍ واحدة، وهي قصيدة منازل أهلي.
- كذلك عمد الشاعر إلى المزج بين البحور.

| اسم الديوان | عدد قصائد الديوان | عدد قصائد التفعيلة في الديوان | البحر الذي نظمت عليه القصائد | المزج بين البحور |
|---|---|---|---|---|
| الإبحار في الزمن الصعب، للشاعر محمد مقدادي. | ثلاث عشرة قصيدة. | ثلاث عشرة قصيدة. | أربع قصائد نظمت على وزن بحر الرمل وتفعيلته فاعلاتن (– ب – –). ثلاث قصائد نظمت على وزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –). أربع قصائد نظمت على وزن البحر الكامل وتفعيلته متفاعلن (ب ب – ب –). قصيدتان نظمتا على وزن البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –). | |

ملاحظة: سادت الديوان أربعة بحور هي: (الرمل، والكامل، والمتقارب، والمتدارك) وجاء وزنا الرمل والكامل هما مهيمنين على أوزان الديوان.

بعد دراسة الدواوين الستة السابقة، لاحظت الباحثة أن الشعراء الأردنيين يتفاوتون في موقفهم من الوزن، إذ تمسّك بعضهم بوحدة التفعيلة في القصيدة والتزمها، كالشاعر أحمد الخطيب في ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت

إضافي) إذ التزم البحور الصافية غير المختلطة التفعيلة، أي القائمة على تفعيلة ثابتة التزاماً كاملاً، باستثناء أربع قصائد تغيّر فهيا الوزن من بحر إلى آخر، هي (قصيدة خذ شيئاً لصيقاً بالندى)[1]، إذ جاء المقطع الأول من القصيدة على وزن البحر الكامل وتفعيلته مُتَفاعلن (ب ب – ب –)، ثم انتقلت القصيدة في مقاطعها الباقية إلى البحر الوافر وتفعيلته مُفاعلتن (ب – ب ب –)، وقصيدة (اترك خيالك شاطح الخطوات)[2]، جاءت على وزنين، الأول الكامل والثاني الوافر، إذ إن القصيدة مكونة من ثمانية مقاطع، الأربعة الأولى على وزن البحر الكامل، والأربعة الثانية على وزن البحر الوافر.

والقصيدة الثالثة (ونهضتُ من نفسي لأعبر فسحة النارنج)[3]، جاءت على وزن البحر الكامل، وتغيّر البحر في المقطع الثاني إلى وزن البحر الوافر.

والقصيدة الرابعة (يمضون للصلوات بعد ذهابها في الحلم)[4]، جاءت على وزن البحر الكامل، وانزلق الشاعر في آخر المقطع الأول إلى البحر الوافر، ثم عاد إلى البحر الكامل.

ويلاحظ أن هذه القصائد الأربع، كانت البحور المتناوبة في داخلها صافية، وهذه هي السّمة الغالبة على كلّ قصائد التفعيلة مع استثناءات بسيطة. أما باقي قصائد

(١) أحمد الخطيب: ديوانه لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي، ص ٧٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ٨١.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٨٣.
(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

الديوان، فجاءت على وزن البحر الكامل، ومثال ذلك مقطع من قصيدة (خلف خنصر امرأة):

وسعيتُ في حورانْ

أنقشُ ما ترتَّبَ عن خروجي

من مقايضة التصحُّرِ

فوق ماء العينِ أنجزتُ الشتاء بغيمةٍ قمرّيةٍ

وحلفتُ إني قد رأيتُ الناسَ

يجتمعون حولَ المدفأةْ[1].

كما نوّع شعراء آخرون في التفعيلات داخل القصيدة الواحدة، كالشاعرة مها العتوم في ديوانها (دوائر الطين)، إذ مزجت الشاعرة بين وزني المتدارك، والمتقارب في اثنتي عشرة قصيدة، كما يظهر في قصيدتها (قال الحوريّون) على سبيل المثال، بقولها:

من ملامحِ صوتكَ

بَحُّوا نشيدَكَ

وانصرفوا لحصادِكَ

وامتطوا في الرحيلِ جيادكَ...

وانصرفوا

---

(١) أحمد الخطيبَ: ديوانه لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي، ص ١٠٣.

فهل أنتَ أنتَ؟

وهل أنتَ كنتَ؟

وهل كان فيهم صليبُكَ

يجرحهم في حواشي البيوتْ؟[1]

نُظمت القصيدة على وزني البحر المتدارك وتفعيلته فاعلن (– ب –)، والبحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –)، ففي المقطع السابق جاء الشطر الأول حتى الشطر الخامس على وزن البحر المتدارك ومن الشطر السادس حتى الشطر التاسع على وزن البحر المتقارب. وهذا المزج بين المتدارك والمتقارب في القصيدة الواحدة، لا يُدرى ما إذا كان عن وعي، أو كان خروجاً دون تنبه من الشاعرة إلى هذا الخلل. فإذا كان الأمر عن وعي ومصطنعاً لغرض موسيقي فإنه من المعروف أن هذا المزج مجافٍ للذائقة الفنية العربية.

وهذا ما أكدته نازك الملائكة بقولها: «إن بعض الشعراء المعاصرين، ظنوا أن الحرية مطلقة لهم في الشعر الحر، ولا ضابط لها، وأنها تبيح حتى الخروج على ما تقبله الأذن العربية والعروض الدارج. لذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها، فنظموا قصائد حرة تجاورت فيها أشطر من أكثر من بحر»[2].

كما تبين للباحثة أن بعض الشعراء قد زاوج بين شكلين مختلفين، إذ مزج بعض الشعراء، شعر التفعيلة بالشعر التقليدي العمودي في القصيدة الواحدة، مثل الشاعر

---

(١) مها العتوم: ديوان دوائر الطين، ص ٢٣.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٨١.

حبيب الزيودي في ديوانه (منازل أهلي)، إذ جاءت قصيدة (منازل أهلي) على نمط شعر التفعيلة والشعر التقليدي على النحو التالي: (المتقارب)

**فإن أتعبتني خطاي تركت بها القلب بعدي يطوفْ**

**وأطلعتهم في سمائي نجوماً**

**وعلقتهم حول خصر الزمان سيوف[1]**

جاءت هذه الأسطر وما سبقها على نمط قصيدة التفعيلة، على وزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب – –)، وانتقل بعده الشاعر إلى الوزن العمودي بقوله: (الوافر)

**أقـــول أبـــي فيســـعفني حنـــيني**

**لوجـــه أبـــي ويخـــذلني الكـــلامُ**

**فيـــا ذاك الـــترابُ غشـــاكَ ظِـــلٌ**

**مـــدى الـــدُّنيا وروّاك الغمـــامُ**

**أبـي المـاء الفـرات سـقى الروابـي**

**وإن طلـــب الحســـام هـــو الحســـامُ**

(١) حبيب الزيودي: ناي الراعي، ص ٣١٢.

وهذه الأبيات من البحر الوافر ووزنه (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ليعود الشاعر بعدها مرة أخرى إلى شعر التفعيلة، وهو من وزن البحر المتقارب الذي ابتدأ به القصيدة، بقوله:

أبي كان يفرك سنبلة القمح في راحتيهِ

وينثر حباتها في القصيده

ويسألني حين أقرأ بين يديه القصائد

عن شجر اللوز في كرمنا

لا يحب القصيدة إلا إذا شمَّ فيها التراب وصوت المطر.[1]

كما تبين من الدراسة أن هناك شعراء مزجوا في دواوينهم بين نمطي الشعر التقليدي، وشعر التفعيلة، مع احتفاظ كل قصيدة بوزن واحد، أي أن الديوان هو الذي يشتمل على نمطين، ومن هؤلاء: الشاعر عدنان عيسى في ديوانه (قمر خجول)، إذ جاءت قصائد الديوان كلها على وزن التفعيلة، باستثناء قصيدتين جاءتا على الشكل التقليدي العمودي، وكانتا على البحر الكامل وهما: قصيدة (حبك هو الملكوت)، وقصيدة (الأمومة عبادة)، إذ يقول في قصيدته الثانية:

إن الأمومـــــةَ شــــــرعةٌ وعبــــادةٌ

قـــد سُـــطِرت في محكـــمِ القـــرآنِ

---

(١) حبيب الزيودي: ناي الراعي، ص ٣١٣-٣١٥.

من يـوم «هـاجرَ» والوليـد بحضـنها

والرّمـــلُ ملتهـــبٌ كمـــا الـــنيرانِ

تحنـــو عليـــه وتفتـــدي آهاتِـــهِ

وتضـــمّهُ بالحـــبِّ والتحنـــانِ

رأف الإلـــه بهـــا ففجّـــرَ زمزمـــا

رمـــزاً لكـــل أمومـــةِ الإنســـانِ(١)

كما يتبين من خلال دراسة الدواوين أن أكثر الشعراء لم يلتزموا بنمط الأعاريض* وأنواعها التي حددها العروض العربي. إذ أكثروا من هذه الأنماط، حتى بلغ عدد أشكالها سبع أعاريض أو أكثر أحياناً في القصيدة الواحدة، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في قصيدة (أيعودُ وجه حبيبي)(٢)، من ديوان (الإبحار في الزمن الصعب) للشاعر محمد مقدادي، وهي من البحر الكامل، فقد ورد فيها من الأعاريض مستفعلان، ومُتْفاعلان، ومُتَفاعِلن، وفَعِلن، وفَعْلن، وفاعِلٌ ومُسْتَعِلن، ومُستَفعلن، وهذا خلاف

(١) عدنان عيسى: ديوانه (قمر خجول)، ص ٨٦.

* الأعاريض: اسم التفعيلة الأخيرة، من صدر البيت المنظوم حسب قواعد الخليل بن أحمد، هذه هي العروض على وقف العروض التحليلي، أما العروض في شعر التفعيلة، فهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الذي يقوم مقام البيت. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٧٢.

(٢) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ٧٩.

المتعارف عليه عروضياً، إذ أن هذا التنوع المبالغ فيه لا تسيغه الأذن العربية، التي لا تقبل في القصيدة الواحدة هذا العدد من التشكيلات، وعليه فإن نازك الملائكة تنبه الشاعر المعاصر لفكرة استقلال البحر عن التشكيلة، فلكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة، لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة، وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما[1].

أمّا في قصيدته (انتحار)، التي جاءت على وزن البحر المتقارب وتفعيلته فعولن (ب - -)، فإن العروض جاءت تامة على فعولن (ب - -)، وفعولْ (ب — ن)، وفعو = عِلُن (ب -)، وهذا هو المتعارف عليه عروضياً، بقوله:

غيابُك موتٌ،

وهذا الحضورُ،

انتشالٌ من الغربةِ الخانقةْ.

رسائِلُكَ المستحِمَّةُ في كوكبِ الصبحِ،

تغفو على الشُرفةِ الخافِقَةْ.

ولونُكَ،

ذاك الذي ذابَّ في غسقِ الفجرِ،

وجهُك،

أشياؤك المنتقاةُ،

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٩١.

وأنفاسكِ الحارقَةْ.

وشَعْرُكَ زوبعةٌ،

وارتحالٌ طويلٌ،

على موجةٍ دافقةْ[1].

من الملاحظ – أيضاً – إكثار الشعراء الأردنيين من استخدام ظاهرة التدوير، والتي يعرفها علي عشري زايد بأنها «اتصال شطري البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة»[2]، أي أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من الكلمة، وهذا التدوير يكون في البيت الواحد، من الشعر العمودي. وتؤكد نازك الملائكة أن ظاهرة التدوير في الشعر العمودي لا تأتي عبثاً بل لفائدة شعرية وهي: «أن يسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنه يمدّه ويطيله»[3]. أمّا في شعر التفعيلة فإن التدوير لا يقع عندها إلا في دائرة المحظور، أو ما تقول «إن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر»[4]، فلا يوجد ما يسمى بالشطر المدور، وعللت أسباب الامتناع بنوع من التفصيل، ثم انتهت بقولها إن الشعراء المحدثين ينظمون قصائد طويلة كل أشطرها مدورة، وأنّ ما منعته في البداية أصبح فيما بعد قاعدة تُحتذى، بل تطورت هذه الظاهرة إلى ما يسمى بالقصيدة المدّورة، التي ظهرت في قصائد الشاعر حسب الشيخ جعفر[5]. وهذه

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ١١٧-١١٨.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، ص ١٩١.

(٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٠٨.

(٤) المرجع السابق: ص ١١٦.

(٥) حسب الشيخ جعفر: شاعر عراقي ولد عام ١٩٤٢، في العمارة بالعراق، مارس العمل الثقافي والصحفي وله العديد من الدواوين منها: نخلة الله ١٩٦٩، وزيارة السيدة السومرية، ١٩٧٤، وعبر الحائط في المرآة ١٩٧٧. هذه الترجمة مأخوذة من الإنترنت: www.albabtainprize.org.

القصيدة المدّورة عرّفها محسن اطيمش بقوله: «هي جعل موسيقى القصيدة دورة واحدة، لا يقف القارئ فيها إلا عند انتهائها، أو انتهاء مقاطعها»[1].

وظف شعراؤنا الأردنيون هذه الظاهرة، فأحمد الخطيب مثلاً بالغ في استخدام التدوير في ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، إذ إن أغلب قصائد ديوانه جاءت مدورة المقاطع، ومنها على سبيل المثال قصيدة (في سيرة الشمس التي اختارها) يقول:

وخرجتُ من قلقلي وحيداً،

لا يراني راكضاً إلا غزالٌ شاردٌ

سوّيتُ ما بين الندى والريحِ مرآةً،

وكان الوجدُ مختبِئاً

فقلت لهُ: لعلّ الليلَ يَعرفُنا

هنا تحتِ انعكاس الماءِ حين نذوبُ في وجهينِ للرؤيا،

وصمتُك شاهدُ

فاشطحْ كما قال المُعلّمُ للمريدِ: أنا المريدُ[2].

هذه القصيدة جاءت على وزن البحر الكامل، مدورة تامة التدوير، قافيتها التي في نهاية المقطع موحدة، والعروض التي ينتهي بها الشطر الأخير من المقطع مُتَفاعلاتن

(١) محسن اطيمش: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢، ص ٢٨٥.
(٢) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ٢٨١.

(ب ب – ب – –). وهذه القصيدة جاءت في سبعة مقاطع، تنتهي بقافية موحدة هي الدال المضمومة في: («المريدُ»، و«سودُ»، و«الوليدُ»، و«بيدُ»، و«الحدودُ»، و«عودُ»، و«المؤودُ»).

ورغم كل ما سبق من ملاحظات، فإن اعتماد التفعيلة الواحدة هو السائد لدى شعراء فترة الدراسة، وهذا هو الأمر الطبيعي والمنطقي، الذي ينسجم مع أهم الأسس التي قامت عليها قصيدة التفعيلة.

ويبدو مما سبق أن الشعراء الأردنيين المعاصرين ممن شملتهم الدراسة، استفادوا من المزايا التي أتاحها الشعر الحر والمتمثلة: بالحرية، والموسيقى، والتدفق. وهي المزايا التي حددتها نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر[1].

غير أنهم فضلاً عن ذلك سمحوا لأنفسهم بحريةٍ غير مسؤولة – أحياناً –، فخلط بعضهم في البحور، أي خرجوا من بحر إلى بحر داخل المقطع الواحد. واستكثر بعضهم من الأعاريض فخرج بذلك عن المتعارف عليه في قواعد العروض.

**القافية:**

القافية ركن مهم من أركان القصيدة، فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر. ولا يسمى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية على وفق العروض الخليلي. وسميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت[2]، وقال أبو موسى الحامض: هي قافية

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٠-٤٣.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار النيل للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١، ص ١٥٤.

بمعنى مَقْفوة، مثل: عيشة راضية، بمعنى مرضية[1]. وعرّفها الخليل بن أحمد بقوله: «ما بين آخر حرف من البيت إلى أو ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[2]، والأخفش يرى أن القافية هي: «آخر كلمة من البيت»[3]، ويذهب ابن رشيق في كتابه العمدة إلى أن الفراء يحيى بن زياد قد نصّ في كتاب حروف المعجم أن القافية هي حرف الرّوي، واتّبعه على ذلك أكثر الكوفيين، ومنهم: أحمد بن كَيْسان، وخالفه من أهل الكوفة أبو موسى الحامض، فقال: «القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت»[4].

أما ابن منظور في لسان العرب فيُجمل تعريف القافية بقوله: «هي آخر كلمة في البيت، أو هي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو المسمى روياً»[5]. والروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه. فيقال «ميميّة» و «نونيّة» و «داليّة»[6].

مما سبق يتبين اختلاف اللغويين والعروضيين العرب القدماء في تحديد مفهوم القافية. إذ تتباين آراؤهم. وهذه الدراسة ستأخذ بالرأي القائل بأن القافية هي حرف الروي، إذ حيثما وردت القافية في الدراسة، فالمعني بها حرف الروي، وهذا هو الشائع

(١) المرجع السابق: الصفحة السابقة.

(٢) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاح، بيروت، دار الأمانة، ط١، ١٩٧٤، ص ٨.

(٣) المرجع الساق: ص ٣.

(٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص ١٥٣.

(٥) ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، بيروت، ١٩٦٨، ص ١٤٢.

(٦) يوسف بكار: في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٤، ص ٢٤.

والمعمول به في الوقت الحاضر بين النقاد والشعراء، بمعنى أن القافية هي الحرف الذي يجيء في آخر البيت(١).

وترى نازك الملائكة أن الشعر الحرّ يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً، فهو شعر تتغير أطوال أشطره فيصبح الإيقاع أقل وضوحاً، ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. لذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواءً أكانت موحّدة أم منوّعة، تعطي الشعر الحر شعرية أعلى، وتمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له(٢). فهي تؤكد أن الشاعر غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية، إذ إننا لا نجد للشاعر وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية الشطر، وإنما يترك الشاعر حراً يقف حيث يشاء(٣).

وهذا يعني أن الشاعر غير ملزم بخطة ثابتة تُفرض عليه في موضوع القافية، وله إذا رأى ضرورة موسيقية أن يلتزم بحرف روي في شطرين أو أكثر، أو يكرر الرّوي في أشطر أخرى غير متتالية، على أننا لاحظنا ظاهرة في القصائد المقطعية، وهي أن بعض الشعراء ينهون مقاطع قصائدهم بروي موحد، ينتظم في كل المقاطع، أي أنهم يجعلونه ختاماً لدورة موسيقية. وعليه فإن القافية وحدة موسيقية، كالفاصلة الموسيقية يتوقّع السامع تكرارها في فترات منتظمة(٤).

---

(١) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٨٨-١٩١.

(٣) المرجع نفسه: ص ٤٢.

(٤) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨م، ص ٢٤٦.

وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل، واتفق فيه مع نازك الملائكة بقوله: «القافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد، وإن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة، فالقافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، فهي تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وأن حرف الرّوي صوت متنقل، قد يختلف من سطر إلى آخر، وقد يتفق، وفقاً لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للأسطر. وبهذا فإن القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي»[(١)].

وبناءً على ما تقدم، يمكننا القول أن شعر التفعيلة تحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان، وإن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية، واختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية، وانتهاء الدفقة الشعرية. فشعراء قصيدة التفعيلة تعاملوا مع القافية بنوعٍ من الحرية والمرونة، ولم يلتزموا فيها نسقاً ثابتاً، وبهذا تكون القافية في قصيدة التفعيلة ليس لها نظام ثابت، وإنما يتصرّف الشاعر فيها وفق رؤيته الشعرية الخاصة[(٢)].

والشاعر الأردني كأي شاعر من شعراء قصيدة التفعيلة، حرص على توفير نوع من التقفية في بعض قصائده، فقد جاءت القافية موحدة في نهاية كل مقطع أحياناً لدى بعض الشعراء، مثلاً: أحمد الخطيب في قصيدته (تنأى الديار وأنت وجهي)[(٣)]، التي

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١١٣-١١٤.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٨٣.

(٣) أحمد الخطيب: ديوانه (خذ ما شئت من وقتٍ إضافي)، ص ٧.

جاءت على وزن البحر الكامل، وجاءت مقطعية، كل مقطع مختوم بقافية موحدة مع جميع مقاطع القصيدة: (ظلّها، وشكّلها، وطفلها، وسهلها، ونخلها، وتلّها، ونسلها، وجهلها، وشالها، وبغلها، وأخيراً نحلها). وبهذا يكون الشاعر قد التزم القافية في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة،

وكذلك نجد – أحياناً – القافية موحدة في نهاية كل شطر تقريباً في بعض القصائد، كما في قصيدة (كأني خارج الأكوان) من الديوان نفسه بقوله:

ونأيتُ بالأطفالِ عن جُرْم الدخانْ

حَوسَبْتُ مملكةً من الجانِ،

التحقتُ بجيشِ صعلوكٍ تدّربَ في بوادي الجانْ

وفككتُ حبلاً من قوافي السّحر عن عُنُقي،

رسمتُ الفضّة الأولى على زنّار أسئلتي،

وعُفتُ السِجن والسجّانْ

لهذا كلُّ ما في الماءِ من ورقٍ

تحدّى الريحَ بالفنجانْ

فمن لي بالندى الحيرانْ؟

أشاطرُهُ على وجعٍ، على وردِ أظَلّلُهُ

على ورقٍ من النسيانْ

كأني خارج الأكوانْ

ولي شطحُ الهوى الصوفي في الإدمانْ

كأني ما عرفت الجانْ

وما حوْسَبتُ وسوسةً لها في القلبِ سيّدتانْ

تراني خارج الذكرى

أراقبُ شاعري الفتّانْ!!

يُؤنّثُ ما تلاهُ الصبرُ في الإنسانْ!![1]

القارئ لهذه القصيدة يلاحظ أنها نظمت على وزن البحر الكامل وتفعيلته متفاعلن (ب ب – ب –)، التزم الشاعر بالقافية في نهاية معظم أشطر قصيدته، ليحدث نوعاً من النغم الموسيقي، الذي يشد انتباه القارئ من خلاله. وبهذا تكون القصيدة اتكأت في بنيتها الموسيقية على القافية الموحدة.

كما نجد الشاعر طاهر رياض قد استخدم القافية الموحدة في نهايات المقاطع في العديد من قصائده في ديوانه (الأشجار على مهلها)، ومثال ذلك قصيدته (على الماء):

على الماءِ ظِلٌّ مناديلَ راجفةٍ،

خفقةٌ من مَلالَةِ ريحْ[2]

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (خذ ما شئت من وقتٍ إضافي)، ص ٨٥.

(٢) طاهر رياض: ديوان (الأشجار على مهلها)، ص ٨١.

وينهي المقطع الثاني بقوله:

ويَكْحَلُ عينيهِ بالملحِ ليلٌ جريح .

والمقطع الثالث ينتهي بقوله:

وحَشَوهُ بكامِلِ رَغوتِهِ في الصفيحْ

وينهي القصيدة بقوله:

كان يَهُرُشُ ذاكرةً وسِعَتْ كلَّ شيءٍ

ليخبرني كيف مَرّتْ على لحمهِ – مَرّةً –

خطواتُ المسيحْ!

أما الشاعر عدنان عيسى في قصيدته (هواك والأطلال)، فقد جاءت التقفية ظاهرة في الأشطر المتقاربة معتمدةً التنويع في حروف الروي، بقوله:

بالأمس عندما رأيتها معالم الأطلال

علمت أنها تطارد الزمان والمكان والحال

سمعت يا حبيبتي أنينها

سمعت كل آهةٍ تفرُ من حنينها

وكلّ نبضة تدب في عروقها

وكلّ لحظة تمر فوقها كأنها الحريق

وكلّ شاهد على ترابها يراقب الطريق

وأنها تشتاق للأحباب مثلي[1]

أمّا قصيدته (عيناك) فجاءت القافية فيها ملازمة لكل أشطر القصيدة باستثناء شطر واحد، والقافية هي الراء الساكنة، يقول في جزء منها:

أأقول الشعر؟ قد ينبو القول وتنبو فيه الأشعار

أأقول العمر؟ وإن العمر لتعبث فيه الأقدار

عيناك ها سرّ مجهول

وأنا تقتلني الأسرار

وأنا تقتلني الأسرار[2]

ويمكن القول أن الشاعر اعتمد القوافي في قصيدته لتوفير الموسيقى اللازمة، إلا أنها تختلف عن قافية الموسيقى العمودية، إذ جاءت بعد عدد غير ثابت من التفعيلات.

ونجد القافية عند الشاعر محمد مقدادي في قصيدته (سؤال) حاضرة ولكنها، متغيرة وغير ثابتة، إذ مال الشاعر إلى استعمال التقفية، فكانت هناك قوافٍ عدة تظهر بقوله:

من أين أعلنُ ثورتي؟؟

من كوّةِ الجرحِ المعلقِ،

(١) عدنان عيسى: ديوانه (قمر خجول)، ص ٧٧.

(٢) المرجع السابق: ص ٦٥.

فوق أشرعة السّفين؟؟

أم من بدايات احتضاري،

منذ آلاف السنين؟؟

من أين أعلن ثورتي للجائعين؟؟

من شرفة القمر المطِّلِ عليكِ،

ينتظر الرجوع؟؟

أم من خلال سحابةٍ،

مرّت على أشواقنا العطشى

وفي اعماقنا، مرضٌ وجوعْ!!![1]

أما في قصيدته (معزوفة للفارس القديم)[2]، فإنه لا يلتزم بقافية معينة، وإن ظهرت قليلاً جداً (الميم) في: (ختام، وسلام، وعام)، إذ جاءت متباعدة إلى حدٍ ما.

وفي قصيدته (تأملات في وجه نسرين) نجد أن قافية النون الساكنة ترددت كثيراً على غير ما انتظام في المقطع الأول كقوله:

كبرت يا نسرين.

ككُلِّ أطفال الخيام، تكبرين.

---

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٧.

في ليلةٍ واحدةٍ، ويومْ

أصبحت يا حبيبتي صبيةً

وصار صوتك المعذب، الحزينْ

أهزوجة الخيامْ[1]

أمّا في المقطع الثاني من القصيدة فجاءت القافية متراوحة بين الراء، والباء والقاف، مثل: (معثّرة، وقبّرة، ومعطّرة، ومعذّبة، ومدبّبة، وطريق، وغريقْ). ومن ثمّ القول إن هناك أكثر من قافية داخل القصيدة الواحدة، تأتي متباعدة أو متقاربة أحياناً. كما يمكن ملاحظة أن الشاعر ختم قصيدته بقافية النون، وهي قافية الشطر الأول من المقطع الأول، وكأن الشاعر انتهى من حيث بدأ، وهذا نوع بسيط من التدوير الموسيقي، ومثله بدء الشطر الأول من المقطع الثالث، بالشطر الأول من القصيدة، وكأن ذلك إيذان بالدورة الموضوعية أو البنائية للقصيدة.

وبهذا يكون الشعراء الأردنيون لم يتخلوا عن استخدام القافية، بل نوعوا في القوافي واختفى حرصهم على إبراز القافية الموحدة التي كانت منهجاً سائداً في القصيدة التقليدية، لهذا فإن الشعراء الأردنيين تفاوتوا في توظيف القوافي تبعاً لأمزجتهم، مدى حاجة موسيقى قصائدهم لاستخدام القافية، والتنويع الدائم لها، أو حتى إهمالها في بعض القصائد، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على التطور والتجديد في التعامل مع نظام التقفية، إذ غدت القافية أنماطاً متنوعة لا قانوناً ثابتاً تخضع له جميع القصائد.

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٧.

**الموسيقى الداخلية:**

وعند التحري عن العناصر المكونة للموسيقى الداخلية، نجد أن التكرار يقف في مقدمة هذه العناصر، فالتكرار هو «أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة، باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التهويل، أو الوعيد، أو الإنكار، أو التوبيخ، أو الاستبعاد، أو لغرض من الأغراض»(1).

والتكرار يتراوح في الأغلب الأعم، بين تكرار العبارة، وتكرار المفردة، على نحو ما مرّ بنا قبل قليل في قصيدة (عيناك) للشاعر عدنان عيسى، الذي يقول مكرراً الجملة على هذا النحو:

**وأنا تقتلني الأسرار**

**وأنا تقتلني الأسرار(2)**

يبدو أن التكرار مقصود في هذه القصيدة، إذ نجد كذلك تكرار الفعل ينبو في قوله:

**أأقول الشعر؟ قد ينبو القول وتنبو فيه الأشعار**

ومن ذلك تكرار لفظة العمر، بقوله:

**أأقول العمر؟ وإن العمر لتعبث فيه الأقدار**

---

(1) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ت: د. كوكب ذياب، دار صادر، بيروت، ط1، 2001، ص 449. وانظر أيضاً ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، ت: هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، 1969، ص 345.

(2) عدنان عيسى: ديوان (قمر خجول)، ص 65.

ومن الأمثلة على تكرار اللفظة أكثر من مرة، ما نجده في قصيدة (سلاماً على وطن الطيبين سلاماً) للشاعر حبيب الزيودي:

**فيا وطناً لو دعانا إلى النار**

**لجعل جمر لظاها سلاماً**

**ويا وطناً لو نخانا على النار**

**فزّ له الشيخ منا غلاماً**[1]

يلحظ في هذا المقطع الشعري تكرر لفظة (يا وطناً)، كما يلحظ في هذه القصيدة أن هنالك تكرار في عنوان القصيدة نفسها الوارد في كلمة (سلام).

ويمكن القول أن التكرار ماثل في كثير من قصائد التفعيلة الأردنية، ومن ذلك أيضاً ما جاء في قصيدة (قال الحواريّون)، للشاعرة مها العتوم:

**فهل أنتَ أنتَ؟**

**وهل أنتَ كنتَ؟**

**وهل كان فيهم صليبُك**[2]

ففي هذا المقطع الشعري تكرار للألفاظ، وتكرارٌ للأساليب أيضاً، إذ تكرر أسلوب الاستفهام.

(١) حبيب الزيودي: ديوان (ناي الراعي)، ص ٢٩٦.

(٢) مها العتوم: ديوان (دوائر الطين)، ص ٢٢.

وإذا كان التكرار عاملاً في مدّ الجملة الشعرية بزخمٍ موسيقي، فإنه يمثّل توكيداً للمعنى، ولفتاً لانتباه المتلقي إليه.

ولا بُدّ من القول أن الصيغ والأساليب التي كان يلجأ إليها شعراء القصيدة التقليدية من تقسيم، وصيغ التوازي الأخرى كالجناس مثلاً، لم تعد تظهر في شعر التفعيلة على النحو الذي يُمكنُ من القول، إن شاعر التفعيلة يستخدمُ هذه الأساليب لتوفير موسيقاه، فقد كان متوقعاً أن ينتظم التركيب اللغوي في أنساقٍ من الموازنات، والتقطيع، والتوزيع، والتقسيم، على مستوى متن القصيدة، على نحو ما كان يفعله بعض الشعراء العرب القدماء، الذين جوّدوا في الموسيقى الداخلية لقصائدهم.

# اللغة في قصيدة التفعيلة الأردنية

اللغة هي المادة الأولى التي يتشكل بها النص الشعري، فهي ليست وسيلة للنقل أو التفاهم فحسب، وإنما هي أداة للاستكشاف، فالصورة في نسيجها لغة، والأسلوب في تركيبه لغة، والإيقاع في تشكيله لغة، ولهذا فإن الشاعر المبدع يحرص على «بناء لغة مدهشة، وإيجاد علاقات بنائية غير مسبوقة، أو مقترحة من قبل»[1]، إذ يعمد إلى استغلال جميع طاقات اللغة المعجمية، والصوتية، والدلالية، لتؤدي وظيفة جمالية مضافة للوظيفة الأساسية. فاللغة الشعرية ليست مجرد كلمات فقط، وإنما هي علاقات خاصة تشكل بنية لا تنفصم عراها. فالكلمة تكتسب طاقتها الشعرية من وجودها في البناء الشعري المتكامل، والشعرية تظهر في النص ككل من حيث أنه بناء. والشاعر المتمكن يطور لغته من خلال خلق علاقات جديدة ناتجة على تجربته في الحياة، دون خروج عن قواعد اللغة العامة.

واللغة الشعرية تختلف عن أي لغة أخرى، إذ يرى صلاح عبد الصبور «أن للشعر لغته الخاصة المجاورة للغة الحياة، والبعيدة عنها بعض الأحيان»[2]، وكأن الشاعر

(١) علاء الدين، رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد لكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص ١٤.

(٢) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ١٦٦.

صلاح عبد الصبور بقوله هذا يرى أن الشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها الناس، ولكنّه يُعيد تنظيمها وترتيبها بطريقة تعبر عن رؤيته الخاصة، فالكلمة في الشعر غيرها في الحياة اليومية، إذ تزخر الكلمة الشعرية داخل النص بدلالات متعددة، يفهمها كل متلق حسب ثقافته. والشاعر بهذا لا ينقل الواقع بحرفيته، بل يساهم في إعادة صياغته وتشكيله. وهذا ما أكده أيضاً عز الدين إسماعيل بقوله «ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما تتمثل في كلماتهم»[1].

أما أدونيس فيرى أن: «اللغة الشعرية تختلف عن أي لغة أخرى، في كونها تتجاوز المعنى المعجمي المألوف، فالشعر بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[2]. وكأن أدونيس بهذا القول يتوجه إلى بيان خصوصية اللغة الشعرية، التي تخرج عن المسار المألوف وتؤدي إلى تفجير طاقات اللغة الكامنة.

ويرى نقاد آخرون أن اللغة الشعرية هي «موت اللغة، وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر. فالشاعر مخترع للغة، بمعنى أنه يوظفها توظيفاً خاصاً يتلاءم مع تجربته الشعرية. فلغة الشعر هي التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات، وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات»[3]. وبناءً عليه فإن ألفاظ اللغة جميعها صالحة للاستخدام الشعري، والشاعر هو الذي يمنحها الطاقة الشعرية بموهبته الخاصة.

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٧٦.

(٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٢٦.

(٣) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٤، ص ٦٤.

أمّا محمد النويهي فيرى أن لغة الشعر الحديث تطورت عندما «تخلّص شعراؤنا الجدد من الشكل القديم، وحدوده الخانقة، فاستطاعوا أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعة النابضة، وأن يلتقطوا عدداً لا بأس به من أنغامها الحيّة، وأن يقتنصوا مجموعة طيّبة من صورها وتجاربها المتدفقة الزاخرة، وأن يستجيبوا لروح الشعب، ويتعاطفوا مع تجارب الناس العاديين...»[1].

ولا شك في أن المتأمل في شعر التفعيلة في فترة الدراسة يرى أن لغة الشعر التي يوظفها شعراء هذه المرحلة تتمثل في: لغة الخطاب اليومي المألوف، وفي الأساليب الصحافية والإعلامية المصوغة على أنساق الفصيحة من جهة، واللغة الحداثوية، التي تعمد إلى تفجير طاقات اللغة، والكثير من الإيحاءات والانزياحات اللغوية من جهة ثانية.

وستعتمد الدواوين الستة التي استخدمت في دراسة الموسيقى للتحري عن الخصائص اللغوية لشعر التفعيلة، وهي:

١. ديوان (الإبحار في الزمن الصعب) للشاعر محمد مقدادي الصادر عام ١٩٨٦.

٢. ديوان (منازل أهلي) للشاعر حبيب الزيودي الصادر عام ١٩٩٧.

٣. ديوان (دوائر الطين) للشاعرة مها العتوم الصادر عام ١٩٩٩.

٤. ديوان (الأشجار على مهلها) للشاعر طاهر رياض الصادر عام ٢٠٠٠.

٥. ديوان (قمر خجول) للشاعر عدنان عيسى الصادر عام ٢٠٠٤.

---

(١) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ١٠٢ وما بعدها.

٦. ديوان (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي) للشاعر أحمد الخطيب الصادر عام ٢٠٠٨.

* * * * *

يعي الشاعر محمد مقدادي في ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب) أهمية اللغة في العمل الإبداعي، إذ جسد هذا الوعي في قصائده، حتى أصبحت اللغة لديه بمثابة الهوية التي تعبر عن ذاته المبدعة، فهو يوظف اللغة البسيطة - التي لا تحتاج إلى المعاجم لمعرفة معانيها - بطريقة جديدة لتعبر عن رؤاه.

يبحث الشاعر في قصائد ديوانه عن الحرية المفقودة في عالم مليء بالقيود، وهذا يظهر في قصيدته الأولى المعنونة بـ «مَرّة أخرى بوجه العاصفة» (الرمل):

حبنا:

أن تضعي رأسك في صدري

ونمضي طلقاء

ونغني للجياعِ

المتعبينَ

الأشقياء[1]

---

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص١١، ١٢.

بهذه المفردات الواضحة الدلالة، يُظهر الشاعر قيود الحرية (الجوع، والتعب، والشقاء)، وهذه القيود التي تشكل مأساة الواقع الراهن في كثير من بقاع الوطن العربي.

ويقول:

**حبنا**

**أن تفعلي شيئاً، وأن،**

**تنقشي في الكفّ عصفوراً،**

**نسميه الوطن!!!**[1]

الشاعر لا يريد مجرد كلام، ولكنه يحرص على الفعل (أن تفعلي شيئاً)، (أن تنقشي في الكفّ عصفوراً)، هذا توظيف غير مألوف للغة، ففي الكف ننقش الحناء، ولكنه قال العصفور؛ لأن العصفور يعشق الحرية ويكره القيد، فعلنا ننقش الحرية في أفكارنا، وحياتنا، وواقعنا، فهذا الوطن يشتاق للحرية!!

ويقول:

حبنا: **أن تنزعي كلّ الثياب الزائفة**

حبنا: **أن تفقأي كلّ العيون الخائفة**

هذه إيحاءات وظّفها الشاعر ليعبر عن تمرده على هذا الواقع المقيِّد.

---

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ١٣.

ويلاحظ أن بساطة التراكيب الشعرية تضافرت مع سهولة الألفاظ، وخفة جرسها لتصنع هذا التشكيل اللغوي الواضح في معناه وفي مبناهُ.

وفي قصيدة (هزيمة للوجه العاشق)، نجد توظيفاً جديداً للغة، فيه محاولة للتغريب عبر الانزياحات، أو المجازات الكثيرة، فاللغة لم تستخدم في النص الشعري لدلالتها المعجمية المألوفة، بل جاءت بدلالات جديدة، كقول الشاعر: (المتقارب)

يحاصرني وجهك المستطيل

فآوي إلى البحر،

يصفعني الموجُ بالرّاحة الدّاميةْ

أسافرُ،

يتبعني وجهك المستبدُّ،

إلى ساحلِ الغابةِ الساجيه[1]

فوجهك المستطيل الصفة فيه لم تعهد من قبل، الراحة الدامية عبارة جميلة إلا أنها خارجة عن المألوف، وجهك المستبد، ساحل الغاب، جميعها عبارات غير مألوفة وإن كانت مفرداتها مألوفة، فالشاعر وظفها ليدل على حالة التوتر والقلق النفسي لديه.

ولو نظرنا في الأفعال لوجدنا الشاعر يوظف الفعل المضارع (يحاصرني، يصفعني، أسافر، يتبعني)، وهذا يدل على استمرار حالة القلق لديه، ولدى أبناء الوطن بشكلٍ

---

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ١٧-٢١.

عام، مستفيداً من الحركة والحيوية والتدفق في الأفعال المتصارعة لتصوير حركة الاستمرار.

في المقطع الثاني يتابع الشاعر حالة القلق التي يعيشها بقوله:

تماديتُ في الحلمِ،

أدمنتُ هذا التشردَ،

وأبحرتُ

أبحرتُ... حتى الغروبْ

وأيقنت في آخرِ الأمرِ أنيّ،

لعينيك أعلنُ عشقي.

حالة القلق هذه التي يعيشها الشاعر في الحلم، متأتية من التشرد من وطنه أو غيابه عنه، ومع هذا فهو يعلن عشقه لهذا الوطن، وهنا يمزج الشاعر بين الأرض والمحبوبة - وهذا نجده في الديوان بشكلٍ عام - وهذه ظاهرة لدى الشعراء الأردنيين المعاصرين، فقد دأبوا على التغزل بالوطن بأسلوب الغزل بالحبيبة. ويلاحظ كذلك دقة الشاعر في توظيف الألفاظ، ونسجها بصياغة محكمة لتعبر عن أفكاره، إذ يتحدث بضمير المتكلم معلناً عن وجوده مثل: (تماديت، وأبحرت، وأيقنت)، وما يلبث الشاعر أن ينتقل إلى ضمير المخاطبة موجهاً الخطاب إلى حبيبته كناية عن وطنه. يقول:

لعينيك أعلنُ عشقي

فما زال وجهك يرصدُ وجهي

ومن الجدير بالذكر ملاحظة كثرة الضمائر والتفنن في استخدامها من قبل شعراء التفعيلة. وفي هذا الأسلوب محاولة لتكثيف الجمل الشعرية، وشدّ المتلقي من خلال متابعته لما تشير إليه الضمائر.

وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل بقوله بأن: «كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو طريقة جديدة في التعامل مع اللغة»[1]، من هنا تميزت لغة محمد مقدادي عن غيره من الشعراء، إذ نجده يطرح هموم عصره ومشكلاته وقضاياه، بطريقة جديدة يشكل فيها اللغة تشكيلاً جديداً يتناسب مع واقع هذه الحياة، ليؤثر بنفوس متلقية بقوله:

خرج الموتُ عن المألوفِ،
وامتدَّ إلى حلق الرصيفْ
ساحقاً وجه الضحايا،
وارتعاشات الخريف،
خرج الآن إلينا،
يطرق الأبوابَ،
يجتاح المقاهي
والمظلاتِ،
وأعشاشَ الطيورْ؟[2]

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٧٤.

(٢) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ٢٥.

برع الشاعر في توظيف اللغة بطريقة جديدة، فكيف يمكن للموت أن يخرج عن المألوف؟ ويمتد إلى حلق الرصيف، هذه الصورة غير المألوفة في الشعر العربي استخدمها الشاعر لما تحمل من دلالة على مدى انتشار الموت في الوطن العربي متوسلاً إلى ذلك، بالإنزياحات المجازية. ثم قوله (ساحقاً وجه الضحايا)، فكلمة (وجه) تحديداً يوظفها الشاعر ليعبر بها عن الكرامة الإنسانية العربية المسحوقة، وبعد هذا التوظيف الدقيق للغة، يوظف عنصري الزمان والمكان بقوله خرج الآن إلينا، فالزمن هو الحاضر والمكان هو كل مكان (المقاهي، والمظلات، وأعشاش الطيور)، إلى أن يقول:

عاشقُ الليمون يشقى

ويرشُّ الملحَ في الجرحِ،

ويبقى

يحملُ الجرحَ على حدِّ الخناجرْ

لا يسافرْ!!![1]

فالشاعر يظهر الواقع وما فيه من هموم، ويحلم بواقع تسوده الحرية والعدالة، لهذا حاول التجديد في توظيف اللغة الشعرية، إذ حوّل اللفظة من مجرد كونها وسيلة مباشرة لنقل المعنى، إلى اتخاذها بؤرة للبوح بالمعنى والإشارة إليه، عن طريق اتخاذ اللفظة بعداً معادلاً لوجدان الشاعر، وأحاسيسه بهدف تشخيص رؤيته الخاصة،

(١) المرجع السابق، ص ٣٣.

ووضعها في سياقات أوسع دلالة من معانيها الحقيقية، بما يجعلها شبيهة بالرمز أحياناً. يصور الشاعر حال الجرح العربي بقوله:

يا هذا الراحلُ،
يا ممتهنَ الهمِّ تلفَّتْ
هذا وطني
يبتلعُ الشمسَ،
ويرتشف الشطآن.
يتعاظم فيه الوزرُ،
وتختلطُ الألوانْ،
هذا وطني،
يا ممتهنَ الهمِّ تلفَّتْ
هذا الجسدُ المصلوب،
على دكّةِ غسل الموتى
هذا وطني!!! (١)

يعمد الشاعر هنا إلى استثمار أسلوب النداء لتصوير رؤياه الشعرية، فيقول: (يا هذا، يا ممتهن)، ويستغل ما في الأفعال المضارعة من طاقة حركية لتصوير فكرته: (يبتلعُ، يرتشفُ، يتعاظمُ، تختلطُ)، فضلاً عن اعتماده على المفردات ذات الصّلة

---

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ٤٥.

بالموروث الديني (الجسدُ المصلوب)، كل هذا التنوع في توظيف اللغة جاء ليجسد حالة الضعف والهوان التي يعيشها الوطن العربي، ويظهره أيضاً بتكرار عبارة (هذا وطني)، إذاً ا لشاعر محمد مقدادي كغيره من الشعراء الأردنيين، الذين وظفوا الكلمة بكل ما تحمله من دلالات لتعبر عن الواقع الراهن المعيش، ولكنه في قصيدة (البعض لا يموت) حاول أن يجد حلاً لهذا الوضع بقوله:

يا ولدي
ما أنجبتك محض هراءْ
ما أنجبتك عُكّازاً
أتوكأ،
يوم الشِدَّةِ والإعياءْ
فأنا ما فكرتُ نهائياً
أن أبقى أطول ما يمكن
حيث يصير العمر بلاءْ
لكني،
أنجبتُكَ يا ولدي
كي تأكلَ من لحمِ الغاصب لُقمَةْ
كي تُكْمِلَ مشوارَ النِقْمَةْ

كي يكتمل التيّارُ الآتي،

في ذاتِ مساءْ!!![1]

* * * * *

وبانتقالنا إلى الشاعر حبيب الزيودي في ديوانه «منازل أهلي» نجده يختار هذا العنوان المميز (منازل أهلي) وكأنه هوية اجتماعية للوهلة الأولى، ولكن المتأمل في الديوان سيجده محملاً بأبعاده الوطنية، المليئة بقضايا العصر وهمومه ومشكلاته التي يعالجها الشاعر بأسلوبه المميز، ولغته الخاصة، المُتّسمة بالبساطة، والوضوح، والقرب من المتداول اللغوي اليومي في حياة العامة مع فصاحتها، وهي فضلاً عن ذلك لصيقة الصلة بالتقاليد الرقيقة في المجتمع الأردني، كما يلاحظ اتكاء الشاعر على تقنية الاسترجاع لتلوين المعنى بعنصر الزمن المتغيّر. وقد لوحظ في النص تكرار (كلما دندن العود رجعني لمنازل أهلي) وهذه العبارة تكاد تكون ممهدة للسرد، وكأنها الموسيقى التي تمهد للحدث، بقوله:

كلّما دندن العود رجّعني لمنازل أهلي

ورجّع سرباً من الذكريات

تحوّمُ مثل الحَساسين حولي

أبي في المضافةِ...

والقهوةُ البكر مع طلعة الفجر عابقةٌ بالمحبةِ

وهي على طرف النار تغلي

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ١٠٨.

وصوت أبي الرحب يملأ قلبي طمأنينةً

وهو يضرع لله حين يصلّي

كلما دندن العود رجّعني لمنازل أهلي[1].

فالعودة إلى الماضي عن طريق عملية الاسترجاع كأنها رغبة بالعودة إلى الإحساس بقيمة الحياة السابقة، فعودة الشاعر إلى الماضي، وإلى الطفولة كأنها عودة إلى النقاء والصفاء، وعودة إلى الشعور بالانتماء إلى الأشياء:

ياما تمرجحت فيها أنا وأخي

وكسرنا الزجاج

ونفرح، حين يكون أبي عند بوابة الدار

منشغلاً عن شقاوتنا

ويرحب بالجار في غبطةٍ ويهلّي[2]

فالشاعر حبيب الزيودي يجعل الأب محوراً دلالياً أساسياً في قصيدته:

وعاد أبي وهو يفرش قريتنا هيبةً

وإخوته من حواليه سرب صقور

وجوهٌ إذا عتّم العمر طلّوا

على عتمة العمر مثل البدور[3]

(١) حبيب الزيودي: (ناي الراعي)، ص ٣٠٥-٣٠٦.

(٢) حبيب الزيودي: (ناي الراعي)، ص ٣٠٦-٣٠٧.

(٣) المرجع نفسه: ص ٣٠٨، ٣٠٩.

الأب رمز الهيبة في القرية، تظهر هذه الدلالة من خلال اللغة السهلة الواضحة القريبة من لغة الناس، المألوفة، فهي ليست ألفاظاً غريبة عن بيئتنا وثقافتنا، بل ألفاظ مستمدة من صميم بيئتنا الأردنية. وبلغ من تماهي الشاعر مع أجواء الريف أنه خلط اللغة البسيطة المناسبة للريف، بألفاظ (عامية) كقوله: (تمرجحت، ويهلّى). غير أن الشاعر يضيق من مخاطبة الأب بوصفه رمزاً فيذهب إلى التصريح بذكره، في نصه الشعري بقوله:

**أبـــي وتعـــودني صـــورٌ عِطاشـــى**

**تهـــش لهـــا عروقـــي والعظـــامُ**

**أقـــول أبـــي فيســـعفني حـــنينٌ**

**لوجـــه أبـــي ويخـــذلني الكـــلام[1]**

وكأنه خطاب مزدوج، فهو خطاب الابن المشتاق لأبيه، وخطاب الواقع المشتاق إلى الماضي. ولأن الشاعر يتذكر أباه بهذه اللهفة، نجد الحوار الدرامي يتصدر قصيدته، التي تصور تجربة التوتر والانفجار، فيكشف عيوب الحاضر، الملطخ بالسواد، أما الأبناء فهم الورثة الذين ينفخون في الجمر تحت الرماد، يقول:

**كأنك لما رحلت**

**تأبيت يا فارس أن ترى**

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣١٤.

الوجوه ملّطخةً بالسواد

فأسلمت نبضك مستسلماً للتراب

إلى أن يقول:

وأبقى مدى العمر أنفخ في الجمر تحت الرماد[1]

إذاً الكلمة لدى حبيب الزيودي ليست مجرد كلمة لها صوت ومعنى، بل هي وجود، وحضور، وكيان أساسي في النص الشعري، التي تمنح السياقات فيه الألفاظ دلالة مضافة، إذ إن الكلمة جزء من تجربة الشاعر. وعليه فإن عز الدين إسماعيل يرى بأن «لغة الشعر المعاصر هي لغة تتجسم في الوجود، وتتحد به»[2].

وفي قصيدة (سلاماً على وطن الطيبين سلاماً) التي كتبها الشاعر حبيب الزيودي في فاس، نجده على عادة الشعراء القدامى يقف على أطلال الوطن، ويعبر عن مدى حبه وهيامه به، ويستذكر قهوة الصباح، ورائحة الزعتر، والخزامى، ويستذكر الأصحاب، فهو بذلك يركز على أدق التفاصيل في الحياة اليومية بلغة سهلة سلسلة، ليوصل المعنى المراد إلى المتلقي دون عناء، بقوله:

طوافاً على الدار يا صاحبيَّ

فما زال قلبي على عهده أمويّ الهوى

كلّما لاح برقٌ، تذكّر وادي العقيق

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣١٨.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر، ص ١٨٤.

وفاض هوى وهياما

ولما تذكرت قهوتهم في الصباحِ

امتلأت ندى وصهيلاً

وفاح الضّحى زعتراً وخزامى[1]

ويقول:

بنا من تباريحه وحشةٌ

كَسَتنا هوى ذائعاً وسقاماً

تركنا به حبنا ومنانا

وأيام صفوٍ وصُبحاً نشامى[2]

المتأمل في المشهد الشعري السابق يلمح اعتماد الشاعر في تشكيل قصيدته على نصوص سابقة، فالنص الشعري هذا يمكن أن يكون نصاً مفتوحاً على ماضيه ومستقبله، فالشاعر لا ينقطع عن الماضي، وإنما يربط بين الماضي والحاضر، بلغة جميلة تعبر عن الغرض المرجو منها بقوله:

سلاماً على حقلنا وعلى الطرقات البعيدة

على شارع السلط وهو يفيضُ ظباءً

(١) حبيب الزيودي: ديوان (ناي الراعي)، ص ٢٩٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٩٧.

على شاعر يتأبط شراً

على نخلةٍ تعبر الآن بوّابة الطب

على «سندويش» الإذاعة صبحاً وشاي الجريدة

على صاحبي يترنح بين عناد حبيبته

وعناد القصيده[1]

يربط الشاعر بين الماضي بحقوله وطرقاته البعيدة والحاضر بشوارعه، وتفاصيله اليومية التي أصبحت جزءاً أساسياً من الحياة، كجريدة الصباح والشاي، وسماع الإذاعة، وتناول السندويشات، إلاّ أن كثرة هذه التفاصيل لا يمكن لها أن تنسيه الوطن، بقوله:

لنا دارنا يا ابن عمي

ولسنا نبدّل بالدّار دارا

فسلاماً على وطن العاشقين،

سلاما[2]

نلاحظ أن الشاعر حبيب الزيودي وظّف اللغة بأسلوب فني يميزه من غيره، إذ يُحمّل الألفاظ طاقات تعبيرية عالية، تجسد الواقع المعيش، وتحمل عاطفة الشاعر الكبيرة تجاه وطنه.

---

(١) حبيب الزيودي: ناي الراعي، ص ٣٠٠، ٣٠١.

(٢) حبيب الزيودي: ناي الراعي، ص ٣٠٤.

وعند الانتقال إلى ديوان (دوائر الطين)، للشاعرة مها العتوم يمكننا القول عند قراءة عنوان الديوان أن الشاعرة توظف لغة حداثوية لتعبر عما تريده، وهذه «اللغة قائمة على الاختزال والتكثيف، وهي أكثر قدرة على البث الشعري في إطار بنيته الجديدة»[1]، فاللغة الشعرية لدى الشاعرة هي لغة المجاز، أو هي مجموعة من المجازات والاستعارات البلاغية، وبهذا يمكن القول أن الشاعرة لديها لغة داخل لغة.

فالدوائر كأنها سلاسل مغلقة، والطين هو ما يقيد الشاعرة بالرغم من رغبتها في التحرر، والانعتاق من هذا القيد، كما يظهر في قصيدتها الأولى من الديوان المعنونة بـ (البراءة تحتضر) التي تقول فيها: (المتقارب)

**يقولون... تحيا لتكتب**

**لكني الآن أكتبُ**

**حتى أعود من الموتِ**

**خضراءَ**

**خضراءَ**

إلى أن تقول:

**وآمنت أنَّ الكتابة**

**تطهّرني... من سواد العبور**

---

(١) يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٠٥.

وترفعني

في فضاء القصائد...

بيضاءَ

بيضاءَ

لا أستطيع اقتراف الذي

غيرتهُ القصيدة

لأني تغيّرتُ

لّما نزفتُ الكلامَ القديمَ

على الصفحات الجديدة[1]

تعيش الشاعرة وهي من مواليد قرية «سوف» في إطار التقاليد، التي تقيد الفتاة، فهي تعي حجم هذه القيود، ولكنها تقهرها بالكتابة، فالكتابة لدى الشاعرة، هي فعل الحياة (أكتب حتى أعود من الموت)، فالكتابة أساس التغيير (تغيرت لما نزفتُ الكلامَ القديمَ)، إذاً الشاعرة تدور في دوائر التقاليد، والآراء القديمة التي شبهتها بدوائر من طين، إلا أنها تقهر هذا الطين بمحاولتها الخروج على هذه التقاليد، رغم معرفتها بما ينتظرها من موتـ إذ تحدّت هذه القيود، موظفة مرجعيتها الدينية، بقولها:

أما مات أحمدُ من ألف عام

وعاد إليّ

كما كان

(١) مها العتوم: ديوانها (دوائر الطين)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٩٩، ص ١٠-١١.

حيّاً ... نبيّاً

وعادت خديجة

طوبى لها... والملائكُ تحرسُها

لا تخافي...

توظف الشاعرة المرجعية الدينية بشكل واضح في الديوان، وتظهر علاقتها بالتراث من خلال الإشارة إلى قصة عيسى عليه السلام بقولها في قصيدة «سلام الغياب»:

فما صلبوكَ

وما قتلوكَ

ولكن شُبّه لك

«أنت هجرتْ المدينة

«أنت تركت مطاعمها

وتركت قهوتها الباردة»

فما هجروك[1]

نلاحظ أن الشاعرة استفادت من الموروث في بناء القصيدة، إذ تربطه بالحاضر باستحضارها ألفاظاً تناسب تطور العصر، والحضارة: (المدينة، والمطاعم، والقهوة)،

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٣.

وتستمر في هذا الأسلوب إلى حين عودتها مرة أخرى لتتناص مع القرآن الكريم في قصة سيدنا يوسف، بقولها:

**فنحْن**

**من يخون**

**ولا تعتذر للسنين العجاف**

**سيأتيك سبعٌ سمانْ**[1]

فالشاعرة تؤكد على معانيها باختيارها ألفاظاً تومئ إلى ما وراء المعاني، بحيث تضيف إليها أبعاداً جديدة، وبهذا تتجدد الألفاظ وتحيا داخل النص الشعري، وتميزه عن غيره. فالشاعرة تشعر بالغربة داخل دوائر الطين، وتعرف ما ينتظرها من موت إذا تحدت هذه القيود، إلا أنه يسعدها الموت الذي تعقبه حياة متجددة. إذاً الشاعرة تبحث في قضية وجودية، نابعة من تغيير العادات والتقاليد، فهي تبحث بتحولات التراث من خلال التناص الموجود في نصوصها، إذ كانت تناصت قبل هذا مع، الآيات الكريمة التي تحكي الشبه بصلب عيسى عليه السلام وقتله، ولا ننسى أنها في البدء تماهت مع شخصية الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم وزوجه خديجة رضي الله عنها.

والمتمعن في قصائد الديوان يلاحظ أن الشاعرة تكثر من استعمال لفظة الماء إذ جاءت ثلاث قصائد تتضمن عناوينها الماء: (أزمنة الماء، والغيمة، والنهر)[2]، وفي

---

(١) مها العتوم: ديوان (دوائر الطين)، ص ١٤.

(٢) انظر في الديوان: قصيدة أزمنة الموت، ص ٢٧.
قصيدة الغيمة، ص ٣١.
قصيدة النهر، ص ٣٣.

قصيدة (الطريد البجع)[1]، ورد النهر بقولها (النهر المخبأ في الوريد، واليوم أعرب إنيّ نرجسة هوت في ماء صورتها)، وفي قصيدة (وداع)[2]، يكثر ذكر الماء والسفينة، والنبع، وفي قصيدة (أحمد)[3] يكثر المطر والغيم، وقصيدة (تغيّرت جداً)[4] حيث الغيم والمطر والشتاء، وفي قصيدة (مقولة هذا الصباح)[5] التي تبدأها الشاعرة بالشرب بقولها: (لأني أشربُ... لا أرتوي أنكوي) وقولها: (لأني أشربُ أعرف أن النهار يجيءُ)، وقولها: (ولكن صحوت لأشرب أحيا إذن). فالماء لدى الشاعرة وما يتعلق به من مفردات لم تأتِ عبثاً، بل ترمز به للحياة، فالشاعرة متعطشة للارتواء كباقي أفراد المجتمع بشكلٍ خاص، والإنسانية بشكلٍ عام، فالكل متعطش للماء الصافي، لأن الماء في ديوانها كثير، والملاحظ أن الطين يتخلله الماء، والدمع من الماء، إلا أنها تبحث عن الخروج من دوائر الطين، والدموع إلى إنسانيتها الحقيقية المبنية في الأساس على الحرية. وهي تصرح بقصيدتها (ليلى والذئب) عن رغبتها في الحرية بقولها:

**أما آنَ لي أن أفيق**

**لأركل هذا العبث**[6]

ولا يستبعد إزاء هذه الوفرة من المفردات، والتعابير المتصلة بالماء، أن يكون الماء رمزاً لغسل الخطيئة، أي خطيئة الناس الذين يستمرئون مقارفة الخطايا في المجتمع الريفي، فضلاً عن كون الماء رمزاً للحياة، ثم إن غسل الخطيئة يعني تجدد الحياة، فالمعنيان متقاربان.

---

(١) انظر في الديوان: قصيدة الطريد البجع، ص ١٩.

(٢) انظر في الديوان: قصيدة وداع، ص ٣٦.

(٣) انظر في الديوان: قصيدة أحمد، ص ٤٧.

(٤) انظر في الديوان: قصيدة تغيّرت جداً، ص ٥٥.

(٥) انظر في الديوان: قصيدة مقولة هذا الصباح، ص ٦٧.

(٦) مها العتوم: ديوان (دوائر الطين)، ص ٤٥.

ومن وسائل التعبير عن أفكار قصائد الشاعرة، اللجوء إلى الثنائيات الضدية كقولها: (الموت، والعيش) في قصيدة (الغيمة): (المتدارك)

**غيمةٌ... ونقط**

**كي نموتَ... نعيشُ فقط**

**غيمةٌ... في المكان الغلط**

**غيمةٌ... في الزمان الغلط**(١)

فالشاعرة تقول أنها تعيش لتموت، لأنها في المكان الغلط، والمقصود بأنها في بيئة مغلقة محاطة بدوائر الطين، ثم نجد غيمة في الزمان الغلط، وكأن الغيمة هي بجد ذاتها الزمان الغلط، فالشاعرة خرجت من الكتابة التقليدية المعهودة، إلى الكتابة الحداثوية لتحاول اكتشاف المجهول في حياتنا اليومية، بالرغم من استنادها إلى الموروث، مما أتاح لها التطور والتجديد، فهي تنتمي إلى جيل القصيدة الأردنية الجديدة التي تنشد أحزانها الفردية والوجودية من خلال القصيدة، فالشاعرة كما رأينا لا تنفصل عن الواقع، وموضوعاته، بل تعبر عن الواقع بألفاظ ذات ظلال تحمل بعدها الآخر من خلال التراكيب اللغوية المعتمدة على التكثيف.

وتنهي ديوانها بقصيدة دوائر الطين التي تقول فيها: (المتقارب)

**وهل دستُ فطرَ البراءة**

**من غير قصد؟**

---

(١) مها العتوم: ديوان (دوائر الطين)، ص ٣١.

أم تُرى كان قصدي الخروجَ

على لغةِ الطين

أتبعُ نايَ الحكايا

التي كان جدّي ينيمُ شقاوة قلبي بها

فأصحو

لأكسر قوسَ الدوائرِ حولي

وأتبعَ نايَ البعيدِ البعيد

فهل كان قلبُ الجميع عليٍّ

ووحدي التي كنتُ ضدّيَ؟

تكسّرتُ...

لكن كبرتُ

وتهتُ...

إلى أن وصلتُ[1]

وعلى المنوال نفسه الذي تنسج عليه الشاعرة قصائدها، نُسجت هذه القصيدة، متكئةً على الانزياحات الغريبة التي تتجلى في صور مفردة غير تامة في أحيانٍ كثيرة، تقوم بأجمعها على الانزياح بالمفردات عن المعاني التي وضعت لها لتشكل هذه الصور المريرة.

(١) مها العتوم: ديوانها (دوائر الطين)، ص ٧٧-٧٩.

وتأثر الشاعرة بأجواء المجتمع الريفي ظاهرٌ في القصيدة، من خلال الألفاظ القريبة من لغة أهل الريف، فضلاً عن أن الأجواء التي صورتها الشاعرة في هذا المجتمع تستدعي هذه اللغة القريبة من حياة الناس، ولا بدّ من ملاحظة أن الشاعرة تميل إلى الضمائر التي تتصل بالمتحدثة نفسها (أي تستخدم ضمير المتكلم) بقولها: (تكسّرتُ، وتهتُ، وصلتُ) وهذا يدل على اعتداد الشاعرة بنفسها.

* * * * *

وفي ديوان (الأشجار على مهلها) للشاعر طاهر رياض يوظف لغة حداثوية تقوم على التكثيف والإيحاء والحركة، وكذلك على المفارقة الضدية، التي تقود إلى احتدام الرؤى، ليعالج قضايا وجودية (كالحياة، والموت) يقول في قصيدته الأولى (لم أنتبهْ!): (الهزج)

كأن موتاً ماجناً يهذي

ويخطفُ من يدي كأسي الأخيرةَ،

ما يكونُ الموتُ؟

حُباً لائذاً بظلامِهِ

من شَرِّ ما يظما

وشرِّ سُقاتِهِ؟[1]

---

(١) طاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٠.

يظهر أسلوب الاستفهام في جمل الشاعر وتعابيره، ليشي بالحيرة والضياع، اللذين يستدعيان التساؤل للخروج من الأزمات والمآزق النفسية، وخاصة أن الشاعر يستحضر الموت، بأسلوب فيه تهكم فيصفه بالماجن، وهو وصف غريب، لعله يشير به إلى استهتار الموت وعدم اعتداده بأرواح الناس، وهذا أدعى للحيرة والتساؤل.

أمّا في قصيدة (يقول الكلام) فيظهر الشاعر موظفاً العديد من الأساليب: كالاستفهام، والتعجب، والتكرار، وهذه الأساليب أنسب للرؤى الشعرية من الجمل التقريرية التي تكثر في الأساليب الخبرية، ليوصل إلى المتلقي عبر هذه الأساليب تجربته الشعرية، بقوله: (المتقارب)

**يقول الكلامُ الذي لم أقُلْهُ**

**كلاماً كثيراً عليَّ،**

**وينقشُ جسميَ باسمي**

**أنا آخر العاشقينَ الطُغاةِ،**

**ويسألني: لم تَمُتْ بَعْدُ؟**

**لا... لم أمُتْ!**[1]

نلاحظ من المقطع الشعري السابق وجود أسلوب الاستفهام، وأسلوب التعجب، وتكرار لبعض الحروف مثل: (اللام، والسين، والشين، والتاء)، في الكلمات التالية: (يقول، كلام، أقله، وجسمي، وباسمي، وينقش، والعاشقين، وتمت، وأمت) وهذا

---

(١) طاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، ص ١٧.

التعدد في الأساليب ليكسب معاني القصيدة طرافةً وجدّةً، ويمنحها الحيوية، ويقرّبُها إلى ذائقة المتلقي، فلا شكّ أن الركون إلى أسلوب واحدٍ بعينه يورثُ الملل لدى المتلقي، ويضيق طريق الإبداع أمام الشاعر. كما يقول:

وكنتُ صرختُ على النارِ

لِم تجفَلِ النارُ،

عَضَّتْ على ثديها مِثل حُرَّةْ

ولم تشتعِلْ غيرَ مرّةْ

فقول الشاعر (عضَّت على ثديها مثل حُرَّة) يذكرنا بمقولة «تجوع الحرّةُ ولا تأكل ثدييها»، وهنا دعوة من الشاعر إلى عدم الاستسلام، فلا بُدّ من مواجهة النار (الواقع)، واستغلال المثل للتعبير عن المعنى، أسلوبٌ يرجعُ إليه بعضُ الشعراء لإثراء لغتهم الشعرية.

أمّا في قصيدة (للمرايا الصغيرة) فنلمح بعض أساليب التصوف التي تنتشر – بشكل غير قليل – في أرجاء الديوان، وتفتح الرؤية الشعرية، محطمة الزمان والمكان وتتجاوزهما، إذ يقول: (المتدارك)

للمرايا الصغيرة أنجُمُها الورقيةُ

تلمَعُ في عَتمةِ الجَسَدينْ

للنجوم مرايا

وذاكرةٌ يتلوّى الشهيقُ بها

إلى أن يقول:

**ما الذي سنقولُ له الآن كُن فيكون إِذَنْ؟**[1]

فالنص بالنسبة للشاعر هو الواقع الذي يعيشه، والمرايا أو الكلمات التي وظفها لبناء نصه هي مجرد رموز، يستخدمها ليعبر عما يريده، وفعل الخلق ناتج عن فعل الأمر «كن»[2]، وفي هذا تناص مع قوله تعالى: (**إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ**)[3]. ولعل النزعة الإنسانية هي التي حدت بالشاعر الحديث إلى أن يجد في الصوفية رؤاها وغاياته. فالصور والتلميحات والإشارات في النص تقود إلى السمو والتعالي، فالمرايا رمز الصفاء، والنجوم التي يقول الله عزّ وجل أن القسم فيها عظيم بقوله: {**فَلا أُقْسِمُ بِمَوَاقِعِ النُّجُومِ * وَإِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ**}[4]، هذه الإيماءات كلها من رؤى الصوفية.

ويستمر الشاعر في عرض هذه الرؤى الصوفية فيقول في قصيدته (هي سكرةٌ أخرى): (الكامل)

**هي سكرةٌ أخرى لهذا الموت،**

**لم يَبْقَ الكثيرُ من الوجود الفجُّ**

**كُلٌّ ناضجٌ حتى السقوط**[5]

---

(١) طاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، ص ٢٧-٢٩.

(٢) رحاب الخطيب: ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني المعاصر بعد (١٩٨٠)، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥، ص ٣٣٧، نقلاً عن: منير الخطيب: الأبعاد الصوفية في شعر أدونيس، ص ١٢٥.

(٣) سورة يس: آية ٨٢.

(٤) سورة الواقعة: آية ٧٥-٧٦.

(٥) طاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، ص ٣١.

فلعل هذا المقطع يذكر بما قاله أدونيس عن اللغة الصوفية بأنها «لغة تخطف القارئ، وتنقله إلى اللامنتهي. فكما يسكر الصوفي تسكر لغته. إنه يخلق للغة نشوتها الخاصة في أفق نشوته»[1]، فقارئ قصيدة طاهر رياض يُحسّ بهذه النشوة، إذ يرتقي الشاعر بلغته من خلال تكثيفها وتحميلها بدلالات عميقة تقلص المسافة بين التجربة الواقعية ومجاهيل الموت، (هي سكرة أخرى لهذا الموت)، ثم يوظف التعبير الأكمل لاكتمال الذات (كل ناضج حتى السقوط)، وفي المقطع الذي يليه نجد الاكتمال والتوحد مع الآخر بشكل حي بقوله: (أنا غيابك كُلُّه):

بكى الحبيبُ

ولم يكن بيني وبينَ غيابِهِ سِرٌّ،

فقلتُ: اهدّأ حبيبُ

أنا غيابُك كُلُّهُ

وبَكَيتُ

هي سَكرةٌ أخرى لنا:

ميتٌ رَوَى عن ميت![2]

فالحبيب، والسُكرة، والغياب، والأسرار كُلها رموز يحفل بها الشاعر الصوفي. وبذا يمكن القول إن الشاعر بسكرة الموت هذه، يعبر عن قلقه وتوتره النفسي، فالنفس

---

(١) أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ١٥٩.

(٢) طاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، ص ٣١.

الإنسانية لديها قلق من الموت، يعبر عنه بحالة البكاء بقوله (بكى الحبيب، وبكيتْ). وينهي القصيدة بقوله: (مَيْتٌ روى عن مَيْتْ!) أي ينهي صوت البكاء، بالسكون وانعدام الحركة من خلال الموت. وللموت هنا دلالات في مقدمتها استعجال الوصول إلى الجنة، ولقاء الحبيب (الله).

وفي قصيدة (الجدار) نجد الشاعر يبحث عن نفسه وذاته من خلال لغته وصوره غير المألوفة بقوله: (المتقارب)

**وما كنتُ أبحثُ عن أيِّ شيءٍ سوايَ،**

**رأيتُ ينابيعَ جامِدةً**

**وكهوفاً بلا أنبياءَ**

**يُعَشّشُ في فمِها العنكبوتُ،**[1]

فالشاعر أثناء بحثه عن ذاته يوظف صوراً من الواقع ولكن بتركيبة غير مألوفة، منها (ينابيع جامدة) (يُعشش في فمها العنكبوت)، ليعبر عن غرضه بصورة غير مباشرة. ولا شك بأن النص يوحي بإحساس الشاعر بالضياع، فهو يفتش عن ذاته أبداً.

وفي قصيدة (عزلة) يشعرنا الشاعر بخيبة أمله؟، من خلال قوله:

**زادنا السُّكرُ سوادا**

**هكذا نفتتحُ السهرة أو نختِمُها**

(١) المرجع السابق: ص ٣٥، ٣٦.

الندامى يرفعونَ الليلَ في الليل

جميعاً

ثم يُلقونَ به عن حافةِ الصُبحِ

فُرادى![1]

إذاً السُكر الذي يُحدث النشوة، أخفق في إحداثها عند شاعرنا، وهذا يدل على فشل الندامى في رغبتهم للوصول إلى لحظة السُكر، إذ ازدادوا سواداً، وتفرقوا فُرادى. والأجواء التي رسمها النص تشي بحلقات الصوفيّة التي غالباً ما تعقد ليلاً، ليستذكر بها الندامى (ويتواجدوا).

الشاعر اختار الخمرة لإطفاء جذوة الخيبة، فالخمرة هنا علاج وهي لا تتنافى مع احتمال ذكر الحبيب (الله)، والنشوة به، إلا أن الندامى بسكرهم لم يتوصلوا إلاّ إلى السّواد، بالرغم من أن الشاعر وظّف الفعل (زاد) الذي يدلّ على (الكثرة)، لكن الزيادة لم تكن إلا في السواد. وفي هذا إشارة إلى الشعور بعدم الارتواء من ذكر الحبيب.

(هكذا نفتتح السهرة أو نختمها) بمعنى أن الشاعر يساوي بين البدء، والنهاية، الافتتاح، والختام، وكأنه يساوي بين حالة الصحو، وحالة السكر، (ويتابع الندامى يرفعون الليل)، فعل الرفع (يرفعون) دلالة على ثقل الليل وما يحمله من سواد، لهذا توحد الجميع (في الليل جميعاً)، وبعد فعل الرفع يأتي الإلقاء (يلقون به عن حافةِ

(١) طاهر رياض: المصدر نفسه، ص ١٠٥.

الصُّبح فُرادى) أي عندما يأتي الصبح يتفرق الندامى، وهنا نلاحظ تتابع عملية السرد عند الشاعر طاهر رياض في المقطع السابق، الذي ساوى فيه الزمن من خلال توظيفه للأفعال الماضية والمضارعة بآن واحد (زادنا، نفتتحُ، نختمها، يرفعون، يلقون)، كما تلاحظ في النص الحيوية التي تنبع من الثنائيات الضدية التي كثرت في المقطع الشعري (نفتتح، ونختم، الليل، والصبح، جميعاً، وفرادى)، وبهذا التوظيف المنوع لأساليب اللغة يمكن القول أن الشاعر الأردني حرر اللغة من نظامها الخارجي، ودخل إلى عالمها الذاتي ليعبر عن رؤاه وطموحه.

* * * * *

أمّا الشاعر عدنان عيسى في ديوانه (قمر خجول) فيوظف اللغة السهلة الواضحة البسيطة المستمدة من الواقع، ومن الحياة اليومية، لتعبر عن هذا الواقع وما فيه من آلام، وهموم، واحتلال، وذل، وضعف، وليس المقصود بسهولة الألفاظ وقربها من المتداول اليومي في اللغة، المفردات وحدها، وإنما المقصود أيضاً التراكيب، والجمل الشعرية التي تتضح فيها هذه السهولة، فهي تراكيب مستمدة من واقع الحياة، ومعبرة عن هموم الناس ومشكلاتهم. كما يظهر في قصيدة (الغول) التي يقول فيها: (المتدارك)

يخبرني جدي قبل النوم

حكايا عن غول ذي تسع رؤوس

كي يسرق من عينيّ السهر

ويغفيني

**فأنام وأحلم بالغول المهووس؟!**

**أتساءل؟**[1]

هذه الألفاظ التي يوظفها الشاعر مألوفة للمتلقي، لا يوجد فيها أي نوع من الغرابة، فالجد يخبر شاعرنا بحكايا كما هو مألوف في حكايانا، إلا أن هذه الحكايا تثير في الشاعر التساؤلات، وتبقى إلى أن يكبر ويتمكن من الإجابة عنها بقوله:

**لأيقنتَ بأن الغول**

**هو الإنسان**

**إن الغول هو الإنسان**

يوظف الشاعر في هذا المقطع الجمل الخبرية ليؤكد ما توصل إليه (إن الغول هو الإنسان) وهذه الجمل الخبرية، أسعفت اللغة السردية التي جاء عليها النص، بوصفه حكاية الجدّ للشاعر في طفولته

وفي قصيدة (تراجيع من زمن الهجر) نلاحظ مدى وعي الشاعر بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية، ومدى التصاقه بقضايا المجتمع، وما آل إليه حال العرب في هذا الزمن بقوله: (المتدارك)

**أصرخُ، أصرخ في وجهِ الليل المصلوبِ على الأبواب**

**«مدي لي من خلفِ الليلِ يديك**

---

(١) عدنان عيسى: ديوانه (قمر خجول)، ص ٧.

وخذيني من زمنِ القهر إليك»

ردي لي زاد الرِّحلة قبل أوان الإبحار

أعطيني القدرة والرؤية والإبصار

فالرحلة سوداء تغطي كل دروب السير بها[(١)]

ويلاحظ في النص اتكاؤه على الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية، والفعل محمل بزمن، إضافةً إلى حدث، مما يمنح الجمل الشعرية حركيتها.

وقد تسيدّ فعل الأمر جمل النص وفي هذا إشارة إلى قلق الشاعر وعدم استقراره وطلبه النجدة من المخاطبة.

ومع غياب الفعل الماضي يُلحظ أن النص افتتح بالمضارع، وختم أيضاً به. ولعل ذلك يجيء من انطلاق الشاعر من الواقع نحو ما يرجوه في المستقبل.

كما يعمد الشاعر لاستحضار الشخصيات التاريخية والأدبية كشخصية (طارق بن زياد، وقيس بن الملوح، وحاتم الطائي) ليحيى في الحاضر المهزوم، الماضي الحافل بالانتصارات، يقول في قصيدة (وحدها في الميدان): (المتقارب)

فلسطين جئتُك والليلُ مقمرةٌ للغزاةِ

وأسمال حانة

ودجلة لوّن مجراه بالدم

---

(١) عدنان عيسى: ديوانه (قمر خجول)، ص ١٠، ١١.

وبغدادُ تجتر كأس الندامة

وطارق حين يعود من الغرب للشرق يلقى العدو أمامه

وقيس بن الملوح يذبح ليلى

ويلعن كل دروب الأمانة

وحاتم يذبح كل الضيوف ويبقى حصانه

وأنت تظلين أنت كما أنت أنت

عرين الأسود ومهد الكرامة

عرين الأسود ومهد الكرامة(١)

هذا النص المحمل بعناصر الإبداع يقوم بشكل واضح، على جمل حالية، تنتظمه من أوله حتى نهايته، وهذه الجمل تحكي اضطراب أحوال الأمة، التي ضاعت في خضمها فلسطين. من هذه الجمل (الليل مقبرةٌ للغزاة)، و(أسمال حانة)، و(دجلة لون مجراه بالدّم)، وبغداد... وطارق يعود دون أن يتمّ مهمته، وعلى غير العادة يذبح قيس ليلى، ويذبح حاتم ضيوفه، بخلاف كرمه المعهود، كل الأحوال إذا انقلبت غير فلسطين التي بقيت وأنت تظلين أنت كما أنت أنت عرين الأسود ومهد الكرامة.

وقد نجح النص في تصوير هذه المفارقة، كل الأحوال منقلبة، وفلسطين باقية على حالها. غير أن الأحوال المنقلبة تشي بحزن الشاعر على ما آلت إليه أحوال الأمة، وألمه

---

(١) عدنان عيسى: ديوانه (قمر خجول)، ص ٢٦.

لأن الغزاة يجدون سبيلهم سالكاً، وحتى ليلهم أصبح مقمرة بمعنييها المحتملين، الأول هو مكان القمار، والثاني من القمر وفي هذه الحالة يحسب للشاعر ارتجالُه هذا المشتق (مقمرة) الذي يدل على اسم المكان واسم الزمان.

ويلمح في النص مفارقات عدة، فمن المفارقة أن يذبح قيس ليلى، وأن يذبح حاتم الطائي ضيوفه، وكذلك أن يعود طارق بن زياد، الذي صمم على المضي في طريق النصر (العدو أمامكم، والبحر ورائكم).

ويحاول الشاعر عدنان عيسى في قصيدته (الفصل الأخير في رواية القدس الحزينة)، أن يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية، فيطوع اللغة ليتمكن من خلالها التعبير عن الآلام التي تعيشها القدس: (المتدارك)

**وطني خُطب تتلى في المذياع وفي الجلسات السّرية**

**وطني مربوط بالدولار وبالبورصات الدولية**

**والقدس تنادي**

**لكن نداها محجوب عن سمع الآذان العربية**

**ما زال كوهين يتمشى في صحن المسجد مع شقراء فرنجية**

**وقباب العالم وا خجلي تستقبل بيغن بالصلوات العبرية**[(١)]

هذه الألفاظ المألوفة (المذياع، الجلسات السرية، البورصات، الدولارات) يوظفها الشاعر ليّحمّل النص نبض العصر وهمومه، فيصبح أكثر قرباً إلى نفوس متلقيه.

---

(١) عدنان عيسى: ديوانه (قمر خجول)، ص ٣٤-٣٥.

والنص مجموعة صور مستفزة فيها نفس تهكمي مما آلت إليه الأوضاع، وقد وفق الشاعر إلى تصوير الهدف الذي يريد، وهو تنبيه أبناء أمته والعالم إلى بشاعة ما يجري بحيث أن كوهين يتمشى في صحن المسجد مع شقراء فرنجية. وكذلك بقيت الصور التهكمية، المبنية أساساً من ألفاظ غاية في البساطة والوضوح، لكن المعنى الذي تحمله من خلال التركيب كان بالغ التعبير عن مراد الشاعر.

كما عمد الشاعر إلى توظيف الرمز الشعري في قصائده، فيرمز بالمرأة إلى الخصب والعطاء، وهو بذلك يفرغ شحنة عاطفية وفكرية: (الكامل)

**قمر خجول قد تبدر واكتمل**

**نظراتها النجلاء قد شقت فؤادي والُمقل**

**والوجه صاف مثلما صبح منير قد أطلّ**

**والبسمة البيضاء مثل القلب صافية وأمواه وطل**

إلى أن يقول:

**فأحسّ أن الخصب قد عمر الحياة وعاد للوعي الأمل**[1]

وعلى الرغم من أن الصور، والمعاني، مألوفة إلا أن الشاعر قد نجح في إكسابها قدراً من الطرافة والجدّة، من خلال عنايته في توظيف الألفاظ، وأساليب استعمالها، من ذلك أنه ارتجل فعلاً من البدر (تبدر)، وأردفه باكتمل توكيداً.

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٠.

ومثل ذلك وصفه نظرات القمر، أي نظرات الحبيبة بالنّجلاء، وفي ذلك طرافة، النّجلاء صفة العين لا صفة النظرة. وكذلك وصفه القمر بالخجول إشارة إلى الحبيبة.

وعلى النحو نفسه وصف البسمة بأنها بيضاء، صافية، وليس هذا الوصف بالمألوف للبسمة وإنما هو للأسنان، ومن الغرابة أيضاً وصف القلب بالصفاء.

ويزيد هذا النص جمالاً قافيته التي تنتظم كل الأسطر دون استثناء، وهي اللام الساكنة.

واضح أن اللغة الشعرية مرتبطة بإحساس الشاعر، ومعاناته في الواقع، وهذا الارتباط هو ما أكده عز الدين إسماعيل بقوله: «إن الشاعر المعاصر لم يعد يحس بالكلمة على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى، وإنما صارت الكلمات تجسيماً حياً للوجود، إذ تتحد اللغة والوجود في منظور الشاعر، فتتميز لغته، ويصبح لكل كلمة كيانٌ متفردٌ عن كل ما عداه»(١).

* * * * *

وفي الانتقال إلى ديوان (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقتٍ إضافي) للشاعر أحمد الخطيب، يُلحظ أنه يضم في داخله ديوانين يضم كل واحد منهما تحت جناحه عدة قصائد، الأول معنون بـ (تتكرر الأسماء في أسمائه)، ويندرج تحته أربع وثلاثون قصيدة. والثاني معنون بـ (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ويندرج تحته عشر قصائد كلها مقطعية، كل مقطع منها يحمل رقماً وهي متفاوتة في الطول،

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٠.

عدد المقاطع في القصيدة الأولى مثلاً مكون من خمسة وعشرين مقطع، وهي أطوال القصائد، ويلاحظ أن كل مقطع من المقاطع يكاد يكون قصيدة.

والمتأمل في القصيدة الأولى من الديوان المعنونة بـ (تنأى الديارُ وأنت وجهي) يلاحظ أن الشاعر يعمد في بناء جمله الشعرية إلى نوع من الغموض بقوله: (الكامل)

**جمّلتُها**

**فتجمّلتْ!**

**وأخذت من عنّابها لون القميصِ**

**ورحتُ أبحثُ عن خشوع النورس البحريّ،**

**رافقني دمي،**[1]

فالضمير في جمّلتها عائد على من؟ على المحبوبة، أم على الديار، أم على الواقع المشوّه الذي يعيشه الشاعر، وشعر أنه بحاجة إلى تجميل، فيجمّله ويتجمّل.

ويستمر الشاعر بغموضه وبتلاعبه بألفاظ اللغة في تشكيل صوره بقوله: وأخذت من عنّابها لون القميص، وهذه صورة غير مألوفة. ثم يستمر في عملية البحث إلى أن يرافقه دمه، ثم يتركه، وهل يمكن للدم أن يترك صاحبه؟ أم أن الشاعر هنا يوحي لنا بحالة التشظي والتوتر والقلق النفسي، لهذا يعود إلى الخيام، وهو بهذا يعود إلى البساطة والراحة والطمأنينة. كما يعمد الشاعر إلى تكرار (جمّلتها، فتجملت) أي تكرار العبارة الغامضة التي جاءت في بداية القصيدة، إذ يكررها أربع مرات في القصيدة، وكأن

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص٧.

التجربة الشعرية للشاعر بغموضها الداخلي، تتجسد عبر رؤية إبداعيّة تجعل من الإيحاء سمة أساسية من سمات شعره، التي نلمحها بقوله:

جمّلتُها

فتجمّلتْ

وبكيتُ من وجعٍ،

ضحكتُ،

وقال لي جسدي الطريدُ: أقمْ

على أرض الكتابةِ للعذارى سهلها

ولعلّها...

إنْ جمّلتكَ أتتكَ بالنبأ العظيمِ

ففزتَ بالشفقِ البعيدِ،

ورحتَ تعشقُ نخلها(١)

هذا التضاد الواضح في لغة الشاعر (بكيتُ من وجع، ضحكت)، البكاء والضحك، البكاء على واقع هذه الأمة، وما تعيشه من هموم، والضحك قد يكون على حالة الاستسلام لهذا الواقع، وتحت تأثير الصراع بين المتضادات برزت لغة جديدة تجمع بين المتناقضات التي تمثل أساس الصراع، صراع الشاعر مع ذاته، فالشاعر أحمد الخطيب يذهب لمحاورة الذات:

(قال لي جسدي الطريدُ: أقمْ)

---

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ٩-١٠.

على أرض الكتابة للعذارى سهلها

ولعلّها

علّها تستطيع التغير في هذا الوقع من خلال فعل الكتابة

وبالعودة إلى عنوان الديوان (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي) يظهر أنه يميل إلى الطول غير المألوف عادة في العناوين، والذي يركز فيه على الموت، الموت هو المحطة الأخيرة في الحياة الدنيوية، إذاً الشاعر يبحث في قضايا وجودية هي: (الحياة، والحب، والموت)، أو يمكن القول أن الشاعر يقابل الموت بالحياة ليعمل على تأخيره، وقصائد الجزء الأول من الديوان مليئة بالمجازات والتلميحات والترميزات الواعية، التي تجعل المتلقي يطرح العديد من الأسئلة حول القضايا الوجودية: (الولادة، والحب، والحرب، والموت) وهذه كلها تدرك من خلال ما يختبىء خلف اللغة من دلالات.

أمّا قصيدة (الضوءُ زوّجه القصب) فكأن الشاعر يبحث فيها عن الضوء الذي يرمز إلى الأمل وسط الحرب، والخوف، والدم، بقوله: (الكامل)

وتجمّلتْ بالسيف حمّالَ الحطبْ

لم يلتحم غلمانها بدم الكتابةِ

فاستباحتْ دمعَ نخلتها،

ومرت بالشجون إلى السجون نوافذٌ معصوبةُ

العينين

حالت بيننا

حتى إذا فُرضَ السجالُ على الدليلِ،

تكسَّرت أسماؤنا

ونأى بنا طيرُ اللَّجَبْ[1]

إلى أن يقول في القصيدة نفسها:

وكنتُ أكشفُ عن كثبْ

ما كان من وصلي

بحكِّ الريحِ في بيت العزوبةِ

بين خط النارِ والدار المهدمِ

خلف تأثير القصب

الشاعر يوظف الفعل المضارع (أكشفُ)، وكذلك ضمير المتكلم (التاء) (كنتُ) ليؤكد حالة الحرب القائمة في البلاد، وما تخلفه هذه الحرب من دمار وتهديم وتخريب (بين خط النار والدار المهدمة)، واستمرارية هذه الأفعال، وكأنها ضرورة لقيام حياة أفضل، فالحرب بكل ما تخلفه من دمار وقتل، ضرورة للتخلص من الظلم.

وفي قصيدة (وأذِنْتُ أن تحيا معي)، يستحضر الشاعر المرأة لأنها أساس الحياة، ورمز الخصب بقوله:

في كلّ ما اختزل الندى للشمع

---

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ٤٧-٤٩.

مهرٌ جامحٌ طَرَقَ البراري

يستردُّ من الليالي حالها وثيابها

وعلى الكلامِ من الطريق سحابةٌ

عذراءُ تنفلُ بالحنينِ كتابها

... وأذِنتُ أن تحيى معي

وتعزُّ إنْ فقدَ الفتى أترابها[1]

نجد أن الكلمات والتراكيب تتفاعل لإنتاج المعنى الشعري الذي يتميز بالدلالات الإيحائية الواسعة، التي تومئ بالغرض المراد، وكأن الشاعر يفسح المجال أمام عقل القارئ ووجدانه ليذهب في تصوره إلى ما لا سبيل إلى إدراكه بشكلٍ مباشر، وذلك باعتماده على قوة التراكيب[2]. وهنا يمكن القول إن التوظيف الجديد للغة، مقترن بتطور وعي الشاعر الفني، الذي انعكس على عمله الإبداعي، وأضفى عليه شفافية وقوة ونضجاً، عكست مدى ثقافة شاعرنا بلغته، إذ طور اللغة، ووضح الألفاظ ضمن علاقات جديدة غير مألوفة.

مع ملاحظ أن الشاعر ينحو نحو الإغراب، فيما يرمي إليه من معاني، وكأنه يجد فيه أمارة تجديد.

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ٤٤.

(٢) إبراهيم السامرائي: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ص ٨٥.

ونجد الشاعر أحمد الخطيب يُصعد الحب ضد الموت، وضد المنافي، وذلك في قصيدته (دم الأم الفلسطيني)، وهي القصيدة الأخيرة من المجموعة الأولى يقول:

**فعدتُ إلى دم الأم الفلسطيني**

**... لأصعدَ طاقة الحبِّ القريب من البنفسج نحو روح الماء،**

**كان الموتُ مرجِعنَا إلى تهذيبِ سنبلةٍ، وكان الزيتُ**

**في الزيتون يشعلُ خلف دكان الصّدى نصفَ الأيائل،**

**عمّدوا قَدَري بماءِ تناسخ الآتي مع الماضي،**

**فسقتُ الأرضَ من قرنينِ منسلخين عن نفسيَ**

**وسقتُ تناسخ الأرواح**

**هامتْ مقلتي في ماء حطّينِ**(١)

وهذا النص محمل بوفرة من الانزياحات الحادة، التي يرمي من ورائها إلى تشكيل صورة مفردة، أو إحداث معنى غريب.

أما المجموعة الثانية والمعنونة بـ (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقتٍ إضافي)، ففي القصيدة الأولى منها التي جاءت في خمسة وعشرين مقطعاً، بدأ المقطع الأول بالتعب المسائي، بقوله:

**تَعبٌ مسائيٌّ، ولا أحتاج أن أتوسّلَ النومَ البعيدَ،**

**فقد رماني الصحوُ في شَرَك التذكّرِ**(٢)

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ١٣٥

(٢) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ١٤١-١٦٠.

ويستمر الشاعر في تعبه خلال المقطع الثاني والثالث، ويتنامى التعب، وتكثر الأسئلة كما في المقطع السابق، ليثير لدى المتلقي حالة من القلق:

يا مرجناً للنص شهوتهُ القديمةَ
في مرايا الوقتِ،
هل وازنتَ بين الأنثيينِ،
كما توازن بين ماء الروح والشفتين،
أم أن الفصول تغيّرتْ بعد احتباس الغيمِ
عن جسد الجفاف؟

إلى أن يصل في المقطع الثالث عشر ويقول:

... وأنا الملامُ،
لأنني جمّلتُ إيقاع القصيدة بابتكار الشهدِ من حجرٍ،
وقلت أدغدغُ الناي القريبَ، وأنهرُ الأحزانَ عن
خيلي المعافى، ثمَّ أقطِعُهُ القليل من البنفسج،
يا بنفسج لا تكن للريحِ مفتاحاً، ولا تخرجْ من الرملِ الكسولِ،
ولا تقلْ للموتِ خذ ما شئت من وقتٍ إضافي

وفي هذا المقطع تحديداً نجد فيه جواباً عن السؤال الذي جاء في بداية دراسة الديوان، جملتها فتجملت، إذ إن الشاعر يجمّل إيقاع قصيدته، ويبتكر صورها، ليعالج قضايا الوجود، وهنا نلمس الوحدة العضوية المتماسكة بين أجزاء هذه القصيدة الطويلة، المكونة من خمسة وعشرين مقطعاً، وبين قصائد الديوان كلها، فالقصيدة عمل فني تؤثر في متلقيها بنظامها المتماسك، المتكامل، بمعنى أن القصيدة الحديثة تنمو من خلال أطرافها كافة، لغتها وصورها وموسيقاها، وهي بذلك تتميز عن القصيدة القديمة بوحدتها العضوية ونموها المتكامل[١].

وهذا ما ذهب إليه يوسف الخال بأن نمو القصيدة وتسلسلها يأتي عفوياً من جهة، وعضوياً من جهة أخرى... فالقصيدة تنمو وتتكامل في كيان الشاعر وإبان رؤياه، وفي عقله، ثم تظهر بشكل جلي على الورق[٢].

وفي قصيدة (في سيرة الشمس التي اختارها) يبدو الشاعر أحمد الخطيب موظفاً الموروث الديني في الوصول إلى فكرة القصيدة، بقوله:

**أيوبُ أوّلُ صورةٍ للصبر**

**مفتاح الخروجِ عن الشظايا[٣]**

---

(١) فاتح العلاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٩٧.

(٢) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص ٩٦.

(٣) أحمد الخطيب: ديوان (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقتِ إضافي)، ص ٢٨٣.

فالشاعر من خلال تقنّعه شخصية النبي أيوب رمز الصبر، يبدو وكأنه يصبر نفسه مثل أيوب، على تجرع منغصات هذا الواقع المرير، ولكن بالرغم من ذلك، فإن أرضه لم تغبْ عنه يوماً، بقوله:

**حورانُ**

**ما غيّبتُ بابكَ عن ضميري**

**غيرَ أنكَ ما أخذتِ لخاطري ثمناً**

**حوارانُ يا سهلَ الفتى يمشي إلى**

**الوادي، ليحضُن في الردى وطنا**

ويصل الشاعر في النهاية إلى نتيجة حتمية وضرورية وهي لا صمت بعد الآن بقوله:

**فقال لي جسدٌ نحيلٌ لا تزدْ في الصمتِ إيقاعاً،**

**لأن الأرضَ مُحتّلةْ!!!**

**كم قصةً كتب المؤرّخُ عن هوانا،**

**حين لَمَّ شتاتهُ من حامض الكلماتِ،**

**كي تتكشفَ الأحزابُ والدولةْ**

**كم دولةً في البحرِ**

**ماتَ حصانُها الموءودُ؟!!**[1]

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٩٠.

ولعله بقوله (فقال لي جسدٌ نحيل) يقصد ذاته، التي أهزلها الصبر، ومعاناة الواقع. وفي تضاعيف القصيدة يلحظ ميل الشاعر إلى الرمز والقناع.

وبعد هذه النماذج من ديوان (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي) يمكن القول أن الديوان يفيض بالنزعة الإنسانية التي تبحث في القضايا الوجودية بطريقة غير مألوفة، فالشاعر يبحث عن صورة أفضل للحياة، ليعيشها الإنسان دون خوف، ويعبر عنها من خلال لغة مليئة بالإيحاءات والدلالات، رغم ما يكتنفها من ميل إلى الإغراب حدّ الغموض، حتى ليمكن القول أن معجم الشاعر أحمد الخطيب محمل بالانزياحات، وغريب المجاز.

وأخيراً فإن الشاعر لا يمكنه أن يبدأ من فراغ، لأن الشعر فن يرتبط بما قبله من النصوص الشعرية، وهو ليس مجرد لغة شعرية، أو تجديد في اللغة، وإنما هو تجديد في الرؤى، وفي الوعي، فالشاعر الحق هو الذي يحمل نبض الحياة الجديدة، فيكون قريباً من روح العصر بحيث يصل شعره إلى المتلقي بصورة مشوقة، وهذا ما حققه الشاعر الأردني في لغة قصيدة التفعيلة الأردنية.

شغلت الصورة الشعرية اهتمام النقاد قديماً وحديثاً – كما مرّ - لأنها تُعدُّ مكوناً أساسياً من مكونات الإبداع الفني. فالشعر كما يرى إحسان عباس «قائم على الصورة منذ أو وجد»[1]؛ لهذا حفلت كتب النقد الأدبي القديمة بالحديث عن الشعر وماهيته. وهي وإن لم تتحدث عن الصورة بوصفها مصطلحاً فنياً إلا أنها جعلت «المعنى» بديلاً عنها، يقول جابر عصفور: «قد لا نجد المصطلح – الصورة الفنية – بهذه الصياغة الحديثة، في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث، ويطرحها، موجودة في التراث»[2]. فالنقاد العرب والبلاغيون لم يغفلوا شيئاً عن ماهية الصورة، ومكوناتها، كالتشبيه وأدواته، وأنواعه، والاستعارة وأنماطها، والمجاز وعلاقاته، وغير ذلك مما يتعلق بالصورة من أمور كثيرة متشعبة.

غير أن نقاد الشعر الحديث، ودارسيه حاولوا أن يقفوا على مصادر الصورة، وأشكالها، ووظيفتها في البناء الفني، لبيان أهميتها البالغة في القصيدة، إذ يقول

---

(١) إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٦، ص ١٩٣.

(٢) جابر عصفور: الصورة الفنية فيا لتراث النقدي والبلاغـي، دار الثقافـة للطباعـة والنشـر، القـاهرة، ط١، ١٩٧٤، ص ٧.

كولردج: «الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك لأن الصور المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الشعر بالحياة»[(١)]، ويرى سي. دي. لويس أن الصورة الشعرية هي: «رسم قوامه الكلمات»[(٢)] أو هي «العملية الشعرية الكاملة؛ لأنها تعبر عن واقع فني إيحائي منتظم، في تشكيل محكم يخضع لحركة متصلة داخل البناء العام المتماسك»[(٣)]، أمّا بشرى موسى صالح فترى أن الصورة «تشكيل لغوي مخصوص ومبتكر يقوم على تمثُّل المعاني تمثّلاً جديداً بما يحيلها إلى صورة مرئية ذات دلالات إيحائية»[(٤)].

وعلى الرغم من تعدد الآراء المتقدمة، إلا أنها تلتقي في تحديد الوظيفة الدلالية التي تؤديها الصورة، من خلال التأثير، والإيماء، والتعبير، عما يجول في خاطر الشاعر عبر ألفاظ لغوية يختارها.

فالصورة الشعرية في تشكيلها إنما تعبر عن تجربة، وتجسّد عواطف وانفعالات، لذا فإنها تحتاج من الشاعر إلى قدرة إبداعية، تمكنه من توظيف اللغة، بطريقة فنية خاصة، تؤثر في المتلقي، وتحدث الإستجابة لديه.

---

(١) محسن اطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص ٢٢١، نقلاً عن: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ت: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة فيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص ٥٩.

(٢) سي. دي. لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الفليح للنشر، الكويت، (د. ت)، ص٢١.

(٣) سمير الدليمي: الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، ١٩٩٠، ص٨٦.

(٤) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٠، ص٣.

فالشاعر البارع هو الذي يستطيع أن يخلق صُوره من خلال إيجاد علاقة بين الأشياء، قد تكون هذه العلاقة قائمة على التشابه، أو على التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً، وهي بهذا تعطي قيمة تعبيرية للعلاقات بين المفردات، وتحقق الصورة وظيفتها في النص الأدبي من خلال توحّد عناصر الواقع، والفكر، والعاطفة. فالصورة «تعكس ما يحس به الشاعر من امتزاج بين الفكرة التي يريد التعبير عنها، والعاطفة التي تضيف إلى الواقع ما تضيفه»[١]. وهنا يمكن القول أن الشاعر المعاصر الذي يعيش الواقع بما فيه من مشكلات وقضايا، لا يمكنه أن ينفصل عن ماضيه وموروثه، لذا يبقى هذا الموروث يرافق الشاعر الحديث، ويضيف إلى تجربته الشعرية الكثير من القيم الفنية، من خلال إعادة صياغة معطيات التراث، بما يتلاءم مع التجربة، فيصبح الموروث بأنواعه، جزءاً مهماً من عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة أو أحد مصادرها المهمة[٢]. وهذا ما سنجده ماثلاً في نتاج الشعراء الأردنيين.

**مصادر الصورة الشعرية:**

تتنوع مصادر الصورة الشعرية لدى شعراء التفعيلة الأردنيين، فبعضهم يستمد صوره من الخيال، وللذهن دور في هذا النمط من الصور. وآخرون يستمدونها من الواقع الحسّي، وهنا يكون للحواس ولا سيما البصر دور مهم في رسم الصورة، لذا تشكل الصورة البصرية نسبة ملموسة بين الصور الحسيّة. ولا شك في أن للثقافة والإلمام بالموروث الأدبي دوراً في إغناء قدرة المبدع على تشكيل الصور.

---

(١) أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٢) ص ٢٠٧.
(٢) محسن اطيمش: دير الملاك، ص ٢٢٢.

## أولاً: الخيال:

للخيال دور مهم في تشكيل الصورة، بل هو أساس الصورة. فالخيال والصورة لا ينفصلان. بحيث لا يمكن إبداع الصورة، ولا استيعابها دون خيال. بحيث لا يمكن إبداع الصورة، ولا استيعابها دون خيال. يعرّف ريتشاردز الخيال بأنه: «القوة التركيبية التي تكشف لنا عن ذاتها، في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة في الصورة»[١]، أما عبد القادر الرباعي فيصور دور الخيال في رسم الصورة بأنه: «نشاط عقلي وروحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة، أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم»[٢].

ويرى (كولردج) أن الخيال يقسم إلى نوعين؛ أولي وثانوي، فالأولي موجود لدى كل إنسان، ودوره رئيس في عملية الإدراك، أمّا الثانوي فهو خيال فني أو شعري على نحوٍ خاص يتصل بالخلق والإبداع»[٣].

ولقد امتاز الشعراء الأردنيون بخيالهم الخصب، الذي يقوم على الموهبة الفطرية بداية، فضلاً عن أثر البيئة الطبيعية المنفتحة والواسعة، التي تتيح لأخيلتهم التحليق في فضاءات مفتوحة وواسعة، إضافة لتطور التجربة الشعرية لديهم، أو ما يتصل بها من مطالعات، وتأملات ذهنية، ساهمت بتنشيط خيالهم. فالدّارس لقصائد التفعيلة

---

(١) عساف ساسين: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٢، ص ٢٦.

(٢) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٨٠.

(٣) محمد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨، ص ٥٩-٦٠.

الأردنية يستطيع تلمس عمق الخيال في الكثير من قصائد الشعراء، كقصيدة (في انتظار الفجر)، للشاعر محمد مقدادي، حيث يقول: (المتقارب)

سكونٌ مريبْ

وصمتٌ،

وأشرعةٌ لا تطيق الفرارْ

وفي أسفلِ النهرِ ينمو العنبْ

ويعشو شب الشاطئُ المستريحُ،

على شفةِ الأقحوانِ الكئيبِ،

وفي شرفةِ الشّفةِ الحالِمَةْ

سوادٌ يُخلّفُ أعراسَنَا

دمٌ

مزهرٌ فوق ثوب المغيب[1]

ففي هذا النص مجموعة صور مفردة جميلة، كالسكون المريب، والأشرعة التي لا تطيق الفرار. وهناك صورة بالغة الجمال تتمثل في قول الشاعر: ويعشوشبُ الشاطئُ المستريحُ، على شفةِ الأقحوان الكئيب، رغم ما في هذه الصورة من إبعاد في الخيال، وفي سائر الجمل الشعرية للنص مجموعة صور جميلة.

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ١١١.

وفي قصيدة (وأبكاها الغياب)، للشاعر أحمد الخطيب، يظهر أن الشاعر تقوم جمله الشعرية وصوره على التغريب، أكثر من قيامها على الترميز، لأنه في الرمز لا بد من قيام علاقات توحي بالمرموز إليه، أما في هذه القصيدة، فهنالك رموز متعددة بشكلٍ لافت، يكتنفها الغموض، والصور فيها تعتمد على المجازات البعيدة جداً، والانزياحات تسيطر بشكلٍ ملحوظ على الأداء الشعري كقول الشاعر: (لحم القصيدة، والجرح الوثّاب، ونخل اللظى، والشمس ألفها بالشمس)، وقوله: ما عرج الفتى للغيم...» الذي يظهر بقوله: (الكامل)

كم ذا يؤمّلني بريش جناحهِ،

وإذا انبرى في الخوف طاردهُ السحابُ

لم ينبرِ بدداً لغير جهاتهِ،

ولكم بَرَى

لحمَ القصيدةِ جرحُهُ الوثّابُ

أعطيتُهُ نخل اللّظى، ومنحتُهُ

عُشاً بعيداً ما علَتْهُ قِبابُ[1]

وقوله: (الكامل)

الله من شمسٍ، وكنتُ ألِفْها بالشمس ما عَرَجَ الفتى

---

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقتِ إضافي)، ص ١٩.

للغيمِ، إذ تدنو من الذكرى، وتذكرُ أوّلي،

... قد كان في لبِّ الدلالةِ نصفُ ما يُتلى

من الشمس التي تدنو من المعنى حياءً،

ثمّ تقطُرُ في خيالِ الكون، والمعنى مُصفّى،

والكواكبُ نصفُ ما حمل الكلامُ من الكلامِ،

وعينُ صقرٍ، والنعامةُ في الرّمالِ،

وأوّلي ما كان دُّربةُ الغراب[1]

ففي كل ذلك مجاز بعيد ومحلق، أفضى بالصور إلى الوقوع في شرك الإغراب والغموض.

والشاعر عدنان عيسى يصور الغول ذي التسع رؤوس في قصيدته، ليظهر مدى بشاعة الإنسانية في هذا الوقت، فالغول هو قناع للإنسان المتلون والمتذبذب، بقوله: (متدارك)

يخبرني جدي قبل النوم

حكايا عن غول ذي تسع رؤوس

كي يسرق من عينيّ السهر

فأنام وأحلم بالغول المهووس؟![2]

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٠، ٢١.

(٢) عدنان عيسى: فجر خجول، ص ٧.

فالشاعر هنا يستخدم الكلمات الحسية لكنه لا يقصد أن يمثل بها صورة، بل يقصد تمثيلاً ذهنياً معيناً له دلالته وقيمته الشعورية.

وها هي الشاعرة مها العتوم تستغل الطبيعة لتعبر عما يجول في نفسها، مؤكدة ارتباطها بالطبيعة، واندماجها فيها، إلا أنها تضفي عليها مشاعرها، وتكونها بطريقتها الخاصة، فتقول: (المتدارك)

بعد زوبعةِ النهر

تهدأ صورةُ وجهي

وأبصرُ أشياءَ روحي كما خلقت

ربُّما

عاريةً من سواها

والنهرَ أبصرُ

قاسياً كالمرايا

ورقيقاً كالحجر

ما الصور؟[1]

فالشاعرة تعمدت في هذا المقطع الشعري إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، فهي بهذا تعيد تشكيل الطبيعة، وتتلاعب بمفرداتها وتصورها كيفما تشاء،

---

(١) مها العتوم: ديوانها (دوائر الطين)، ص ٣٣.

وفقاً لتصوراتها الخاصة، وهي بهذا تؤكد قول عز الدين إسماعيل: «الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[1].

وهكذا، أصبحت الاستعارات الحديثة أهمّ أدوات الخيال غير المحدود، فالشاعرة لا تتوخى في صورها علاقة الشبه المفترضة بين عناصر الصورة، فهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابُط بينها في المنطق أو الواقع. بل إن أهم ما يميزها الآن هو التباعد الهائل بين الشيء والصورة[2].

فصورة زوبعة النهر صورة غير مألوفة، ثم قولها تهدأ صورة وجهي وهذا انزياح، والصورة الثالثة أبصرُ أشياء روحي عارية وفي هذا استحالة على صعيد الواقع، ولا يحمل معناه إلا على الخيال. ثم الصورة الرابعة النهر قاسياً كالمرايا، إلا على سبيل المجاز، ثم قولها رقيقاً كالحجر، فهي صورة تشبيهية تفيد خلاف المألوف، إذ الحجر موصوف بالقوة. جميع هذه الصور لم تقم على علاقة مشابهة واضحة بين عناصرها وإنما كان هذا الربط هو الذي حقق جمالية الصورة الحديثة.

أمّا الشاعر طاهر رياض فنجد قصائده كذلك مليئة بالصور، والمجازات، والانزياحات غير المألوفة التي تأوول فيها الصورة الشعرية في بعض الأحيان إلى درجة الغموض، فتصبح الصورة نتاجاً ذهنياً خاصاً، يرمي من خلاله الشاعر تصوير ما يعن

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٧.

(٢) انظر عبد الفتاح النجار: حركة الشعر الحر في الأردن، ص ٢٨٣. نقلاً عن: عبد الغفار ملكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج١، ص ٣١٣.

في ذهنه من رؤى وأخيله يشوبها الغموض، لذا فهي تتطلب من المتلقي قدرة على الاستشفاف والتخييل والتأويل، ليدرك مرامي الشاعر، بقوله: (المتقارب)

وما كنتُ أبحثُ عن أيِّ شيءٍ سوايَ،

رأيتُ ينابيعَ جامدةً

وكهوفاً بلا أنبياء

يُعشِّشُ في فمها العنكبوتُ،

رأيتُ نساءً يُقطِّعنَ أثداءَهُنَّ

ويَرمينَها للذبابِ،

رأيتُ إلهاً يَشيخُ

ومن شاربَيْهِ تَسيلُ المراثي

ليُلصِقَها نادِلُ العُمْرِ فوق الجدار[1].

هذه الصور التي نسجها الشاعر في قصيدته يشوبها الغموض وإن كانت تلوح كأنها مستمدة من واقعه، وعلى الرغم من ذلك فإن روعتها تكمن في قوة تصويرها، ودقة نسجها، وقدرتها على إثارة شيء من العاطفة ولعل فيما قاله أحمد الشايب بياناً لهذا الرأي: «إن بين العاطفة والخيال ارتباطاً وثيقاً، فهو الذي يصورها ويبثُّها في نفوس القراء، وقوته مرتبطة بقوتها، فإذا كانت صادقة قوية، أنشأت خيالاً رائعاً، وإذا كانت

(١) ظاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، ص.٣٥.

سقيمة أو مصطنعة كان الخيال هزيلاً سخيفاً، فإذا ما شئنا للأدب قوة وخلوداً عنينا في أنفسنا بتهذيب الشعور وترقيته، ليكون إدراكه للحياة صادقاً وعميقاً، وآثاره رائعة خالدة»[1].

وعليه فإنه يمكن القول أن الشعر يعتمد في لغته، وصوره، وبناءه على قسط كبير من الخيال الذي يشكل جزءاً من التجربة الشعرية.

**ثانياً: الواقع (البيئة):**

الواقع مصدر مهم من المصادر التي تؤثر في بناء الصورة الشعرية لدى الشعراء، لكن يختلف مدى تأثر الشعراء بهذا الواقع ويتفاوت، وفي محاولة رصد الصورة الشعرية في بعض قصائد الشعراء الأردنيين يظهر أن الوطن وما يعتريه من مشكلات وهموم وقضايا كان من أهم ما يشغل الشعراء الأردنيين، كما كانت الطبيعة مصدراً من مصادر بناء صورهم الشعرية.

والصور الشعرية التي تظهر مدى حب الشعراء للوطن وتعلقهم به كثيرة، منها ما نلحظه في قصيدة «سلاماً على وطن الطيبين سلاما»: (المتقارب)

**فيا وطناً لو دعانا إلى النار**

**لجعل جمر لظاها سلاما**

**ويا وطناً لو لخانا على الثار**

**فزّ له الشيخُ منا غُلاما**

---

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة القاهرة، ط٢، ١٩٤٢، ص ٢٢٢.

شحذنا الضلوع له وبرينا

الزنود له في الخطوب سهاماً[1]

فالصور في هذا النص مبنية على (الوطن) مثل (يا وطناً لو نخانا على النار...) و (شحذنا له الضلوع...).

وقوله كذلك في قصيدة «منازل أهلي»: (المتقارب)

أبي كان يفرك سنبلة القمح في راحتيهِ

وينثر حباتها في القصيدة

ويسألني حين أقرأ بين يديه القصائد

عن شجر اللوز في كرمنا

لا يحب القصيدة إلاّ إذا شَمَّ فيها التراب وصوت المطر

والسماء التي يذبح القرويون أحزانهم تحتها

في ليالي السهر

والليالي التي تاه عنها القمر[2]

وأجمل صور هذا النص مبنية على تراب هذا الوطن (لا يحب القصيدة إلا إذا شمّ فيها التراب...) أي تراب الوطن، فالصورة مبنية في هذا النص من وحي الوطن أي وحي الواقع.

(١) حبيب الزيودي: ديوانه (ناي الراعي)، ص ٢٩٨.

(٢) حبيب الزيودي: ص ٣١٥.

فالشاعر يستغل كل الأشياء الواقعة في محيطه، وكل الصفات، ليظهر براعة في إعادة تراكيب الألفاظ الموجودة في الواقع، على ضوء انفعاله الخاص بمعطيات بيئته، ليصل إلى صورة ذاتية جديدة، تقوم على الخلق وليس على المحاكاة.

كما برع الشاعر محمد مقدادي في تصوير الواقع الذي يعيش فيه أطفال الخيام، بقوله:

**كبرت يا نسرين**

**ككُلِّ أطفال الخيام تكبرين**

**في ليلةٍ واحدةٍ، ويومْ**

**أصبحت يا حبيبتي صبيةً،**

**وصار صوتك المعذب، الحزينْ**

**أهزوجة الخيام**(١)

فالخيام مصدر تشكيل الصور والجمل الشعرية في هذا النص. وهذا دليل استحضار الواقع.

إلى أن يقول:

**إلى العقد الذي**

**لأجل حزمة من شحهِ**

---

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ٣٧.

نظلُّ سائرين!!!

إلى الغدِ الذي،

نموتُ يا حبيبتي، لأجله،

لكننا،

نموت واقفين!!![1]

فعلى الرغم من أن النص يخلو ظاهرياً من ذكر الواقع، يشكل ذكر الغد، والتطلع نحو المستقبل إشارة واضحة إلى أن المقصود هو غد الواقع ومستقبل أجياله.

وفي قصيدته «تراجيع من زمن الهجر» للشاعر عدنان عيسى، ملامسة لهموم الواقع بقوله: (المتدارك)

أنفقت رمل الصحرا عن الشفتين

أصرخ، أصرخ في وجه الليل المصلوب على الأبواب

«مدي لي من خلف الليل يديك

وخذيني من زمن القهر إليك»

ردي لي زاد الرحلة قبل أوان الإبحار

أعطيني القدرة والرؤية والإبصار

(١) محمد مصطفى بدوي: كولردج، ص ٥٩-٦٠.

فالرحلة سوداء تغطي كل دروب السير بها

وتحتجب الأنوار[1]

وفي هذا النص شكوى من هموم الواقع عبر عنها الشاعر، بلغة شعرية تعتمد الإشارة والتلميح. وكانت اللغة إحدى وسائله للوصول إلى هدفه، فنصه محمل بالعاطفة الملتاعة بسبب هموم الوطن ونتيجة للواقع المتردي (زمن القهر). من هنا بدت الصور سوداوية (وجه الليل المصلوب على الأبواب، والرحلة سوداء، وتحتجب الأنوار).

إذاً الصور هنا ليست وصفاً للطبيعة، بقدر ما هي تجسيد لحالة مأساوية، وموقف فكري تسهم الصورة في بلورته، حتى لكأن الشاعر يماهي بين عالم القصيدة الشعري، وعالم الواقع الاجتماعي، إنها مقاربة تأتي على نحوٍ مرهف، متفجر بالإيحاء[2].

**ثالثاً: ثقافة الشاعر:**

تعد ثقافة الشاعر من المصادر المهمة التي تطبع بميسميها تجربته، فتُميزه عن غيره من الشعراء، إذ تظهر تشكيلات جلية في تشكيلات قصيدته، فتحفل قصائد الشعراء الأردنيين بمصادر ثقافية متنوعة، شعبية وتاريخية، ودينية، وأدبية، وفكرية، واجتماعية، غير أن الثقافة العربية الإسلامية تعدُّ الإطار المرجعي الواسع لكل هذه الثقافات. فضلاً عن أثر الثقافات الأخرى، وإن كان ذلك بنسبة أقل، ويظهر شيء من الثقافات الدينية في قصيدة (قال الحواريّون) للشاعرة مها العتوم بقولها: (المتدارك)

---

(١) عدنان عيسى: ديوانه (قمر خجول)، ص ١٠، ١١.

(٢) يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ص ١٠٦.

كلهم صلبوكَ... لأنكَ كنتَ تموتْ

أين مريمُ منك

وأين إلهُكَ

يرفعُ عنهم شعورك فيهم

وحين افترضتَ السماءَ

وقعْت[1]

فهذا النص مكتوب في ظلال قصة المسيح عليه السلام، كما جاءت في المصادر الدينية الكبرى.

أما الشاعر أحمد الخطيب فيوظف شخصية «سيزيف»[2] المتمرد، في قصيدة (في سيرة الشمس التي أختارها»، ليرمز من خلاله إلى رفض الواقع ومحاولة الخروج عليه، بقوله:

سيزيفُ

هل وزنت إيقاعاً لصبركَ؟

يا حفيدَ سُلالة الفوضى،

سيزيف

أم أني فردتُ كلالتي للريحِ،

---

(١) مها العتوم: ديوانها (دوائر الطين)، ص ٢٢.

(٢) سيزيف هو فتى إغريقي أسطوري، قدّر عليه أن يصعد بصخرة إلى قمة الجبل، ولكنها ما تلبث أن تسقط متدحرجة إلى السفح، فيضطر إلى إصعادها من جديد، وهكذا للأبد، فأصبح رمزاً لوضع الإنسان الشقي. هذه المعلومات مأخوذة من: www.Wikipedia.org.

كي يرضى المُعزونَ الجُدُدْ

أبدعتُ إذ غيّرتُ رسمكَ في النشيدِ،

وقلتُ أمشي نحو باب الرسم

أرسمُ ما أشاءُ من القناديل(١)

فشخصية سيزيف التي يدور حولها النص مستمدة من الميثولوجيا اليونانية.

ويبدو الشاعر حبيب الزيودي موظفاً الموروث الأدبي في قصيدة (المتنبي)، بقوله: (المتدارك)

قال ثالثهم يتلجلجُ

ما أبخلَ النيلُ أنت السخيُّ يداً

والطويل نجادا

ومن شرفة القصر لاح لهم في الضحى النيلُ

ويعرف أن قصائدهم

لن تزيد «أبا المسك» الأسودا(٢)

---

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ٢٨٢.

(٢) حبيب الديودي: ديوانه (ناي الراعي)، ص ٣٤٧، ٣٤٨.

* أبو المسك هو كافور الإخشيدي، ذكره المتنبي بقوله:

أبـا المسـك هـل في الكـأس فضـل وبقيـةِ

فـإني أغـني منـذ حـينٍ وتشـربُ

فهذه القصيدة تنطوي في دلالاتها على شيء من العلاقة المعقدة بين المتنبي وكافور الإخشيدي وما عاناه المتنبي في سبيل طموحه.

واختار الشاعر طاهر رياض بعض مظاهر الحضارة المعاصرة المستمدة من مظاهر الحياة، ليخلق صورة جميلة في قصيدته (لم تكوني هنا) التي يقول فيها: (المتدارك)

كنتُ أرعى حضورَكِ في سفحِ أغنيةٍ لم تُغَنَّ

وأوحي لغيبوبةِ العشبِ أن تتنهَّك

زُلفى إليك،

وأفتحُ شمبانيا لوداعِ الشتاءِ العجوزِ

وشمبانيا لهبوب الشتاءِ الفَتِيِّ

وأسقيهما نخبنا

لم تكوني هنا[1]

هذا النص مكون من مجموعة من الصور الجزئية التي تشي حين تأملها بتأثر الشاعر بشيء من المظاهر الخارجية للثقافة الغربية.

وفي قصيدة (رؤيا الفلق) للشاعرة مها العتوم يبدو أثر الثقافة الدينية الإسلامية واضحاً في صورها، وتراكيب جملها الشعرية إذ تقول: (المتدارك)

إني كما قال: خضراءَ

أفعى

(١) طاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، ص ٥٠.

وتسعى

كذلك قلبي...

وأسعى

فلي عذرُ آدم لما انتهكْ

ولي حِصنُ حواءَ لما ارتبكْ

ولي صوتُ آدم لما اندهشْ

ولي جسمُ حواءَ لما ارتعشْ

فلا تنكروني[1]

فالإشارات إلى المعاني الدينية لموسى عليه السلام، وعصاه، ولآدم وحواء بادية في تضاعيف المشاهد الشعرية في هذا النص.

أنماط الصور الشعرية:

ما الصورة الشعرية في حقيقتها إلا تعبير عما يعتلج في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر تنهض الصورة بمهمة تجسيدها، وأنماط الصورة تأتي تبعاً لهذه المشاعر والأحاسيس، فقد تقتضي هذه الأحاسيس والمشاعر نمطاً بعينه، فقد تفي بها صورة مفردة، وقد تقتضي مهمة التعبير عنها صورةً مركبة. وقد يكون من السعة والعمق

(١) مها العتوم: ديوان (دوائر الطين)، ص ٧٢. وينظر أيضاً في قصيدة (استخارة) في الديوان نفسه، فالتأثر بالثقافة الدينية فيها واضح أيضاً.

والاحتداء على متن القصيدة، بحيث لا تفي بها إلا صورة كلية. على نحو ما ذكره عبد القادر الرباعي: «إن الصورة تتسع لتكوّن القصيدة كلّها، بصورة مجتمعة»[1].

وتلازم العلاقة بين الصورة والقصيدة يعبر عنها قول كمال أبو ديب: «الصورة تضيء القصيدة، كما تضيء القصيدة الصورة»[2]. فالصورة الشعرية التقليدية يمكن وصفها بأنها حسيّة تحاكي الأشياء، أمّا الصورة الحديثة فيتفننّ الشاعر بتشكيلها على هيئة فيها جدّة وطرافة وكثيراً ما يعمد إلى الإغراب أو حتى الغموض، وبعامة تهدف الصورة إلى بيان الحالة النفسية للشاعر وكشف رؤاه وتصوراته عن طريق الإيحاء والإيماء، فهي بعامة بعيدة عن المباشر، بحكم تشكيلها، والهدف من هذا التشكيل. وهكذا تراوحت أنماط الصورة لدى الشعراء الأردنيين بين:

١. الصورة المفردة (البسيطة).

٢. الصورة المركبة.

٣. الصورة الكلية.

فاستوفوا بذلك كل أساليب التصوير.

أولاً: الصور المفردة:

الصورة الشعرية المفردة هي أبسط مكونات التصوير، إذ تقوم على التشبيه، وفيها تكون العلاقة بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) واضحة، كقول الشاعر عدنان عيسى في قصيدة (القمر الخجول):

---

(١) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ١٠.

(٢) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢١.

قمر خجول قد تبدر واكتمل

نظراتها النجلاء قد شقت فؤادي والمقل

الوجه صاف مثلما صبحُ منيرٌ قد أطل(١)

فالصورة (الوجه صافي مثلما صبحٌ منيرٌ قد أطل) هذه الصورة قائمة على المشابهة بين الوجه والصبح من حيث أن كليهما مشرقان أو هما طرفا الصورة.

والمتأمل في قصيدة (إلى جميل حتمل) يرى أن الشاعر رسم صورة ضيقة للحياة، وكأنه يراها من عين إبرة بقوله:

بعُض هذا الخريف

جوعٌ يُجمّعُ أقواتهُ ويَجمَعُ جَوْعاهُ

في عين إبرتِهِ

ويخَيطُ الحياة! (٢)

فصورة الخريف يخيط الحياة مفردةٌ، قائمة على تشبيه الخريف برجلٍ خياط، وهذه هي خصيصة الصورة المفردة في الأصل، غير أن الشاعر أبعد في الخيال، لكن التأمل يكشف عن أن أصل هذه الصورة يكمن في المشابهة.

---

(١) عدنان عيسى: ديوانه (القمر الخجول)، ص ٢٠.

(٢) طاهر رياض: ديوانه (الأشجار على مهلها)، ص ٩٥.

وفي قول الشاعر أحمد الخطيب من قصيدته (تنأى الديارُ وأنتِ وجهي) (الكامل):

**وأستعيذي من غبار الماءِ،**

**واحتلي فضائي، ثم نامي،**

**فالردى يمشي على الإيقاعِ**

**يوتر في ضحى الإيقاعِ**

**عندكِ قلبها**(١)

فالصورة في قوله (فالردى يمشي على الإيقاع) طرفا الصورة الردى والرجل المطوي ذكره الذي يُشير إليه الفعل يمشي، والعلاقة هنا - رغم إغراق الصورة في الخيال - المشابهة.

والصورة المفردة ماثلة أيضاً في قصيدة (دوائر الطين) للشاعرة مها العتوم، وإن كانت هذه الصورة غاية في الغموض، ولا يمكن حملها إلا على أنها صورة ذهنية، رغم كونها صورة مفردة، فهي قائمة على المشابهة:

**وهل دستُ فطرَ البراءةِ**

**من غير قصد؟**

**أم تُرى كان قصدي الخروجَ**

**على لغة الطينِ**

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقت إضافي)، ص ١٢.

أتبعُ ناي الحكايا

التي كان جدّي ينيمُ شقاوة قلبي بها

فاصحو[1]

فالصورة (أتبع ناي الحكايا) قائمة على المشابهة بين سحر الحكايا، وحلاوة جرسها مع الناي، والمشابهة تكمن في جمال الإيقاع، والإحساس به، هذا على الرغم من إغراق الصورة في الخيال.

ومن ثمّ يمكن القول أن الصور الشعرية الحديثة لدى شعراء الأردن، تبدو كأنها لعبةٌ لغوية، تقوم على التقريب بين المتباعدات وبين ما لا علاقة بينها إلاّ بالتخييل العميق، وعلى جمع التضاد وعلى التشخيص والتجسيد والتجسيم وعلى توظيف تراسل الحواس، بطريقة تعمل على كسر المتلازمات. فالصورة الحديثة لا تضخ للمقاييس النقدية القديمة إلا ما ندر؛ لأنها لا تقوم على الشبه الواضح بين طرفي التشبيه، إلا على التأويل البعيد، ولا يوجد فيها تناسب دقيق بين طرفي الاستعارة، فبهذا يكون وجه الشبه غير ظاهر للمخاطب. إذاً الصورة الحديثة تعتمد على ما يوحيه التشبيه، وما يريد الشاعر أن يعبر عنه بطريقة غير مباشرة. يظهر هذا جلياً في قصيدة (الغيمة) للشاعرة مها العتوم، إذ تقول:

غيمةٌ... حجر

في الزمان الأخير

---

(١) مها العتوم: ديوان (دوائر الطين)، ص ٧٨.

تنامُ على كتفي

كنتُ أشبهها[1]

فهذا التصوير الذي تستخدمه الشاعرة (غيمة، حجر)، لا توجد بين أطرافه علاقة مشابهة واضحة، إلا تأويلاً، بسبب الولع بالانزياحات، بخلاف ما عهدنا في القصيدة التقليدية.

ومثل ذلك قولها في قصيدة (الشّتيت):

المطرُ الماردُ يتلعثم

في شفة الشُّباك العليا

يتدحرجُ عنها ويُتمتم[2]

فمن الصعوبة بمكان تبين العلاقة بين (المطر والمارد)، وهذا يؤكد أن الصور الحديثة لا تقوم على علاقة المشابهة الواضحة، وإنما على الإيحاء بالمشابهة.

وهنا يمكن القول أن الشاعر الأردني تفنن في توظيف الصورة للتعبير عن تجاربه، وتشكيل استعاراته في بناء قصيدته.

---

(١) المرجع السابق، ص ٣١.

(٢) مها العتوم: ديوانها (دوائر الطين)، ص ٦٢.

### ثانياً: الصورة المركبة:

تعتمد القصيدة في بنائها على صورة مفردة، تتفاعل مع بعضها لتشكل صوراً مركبة، فالصورة المركّبة هي «مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة، القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف، على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه الصورة البسيطة»[(١)].

فتأمل الصور المركبة ساهم في الكشف عن المعنى الكلي المقصود نقله للمتلقي، غير أنه لا يمكن فهم الصورة المركبة بمعزل عن استيعاب جزئياتها المتمثلة بالصورة المفردة، وقصائد شعراء التفعيلة الأردنيين يميلون إلى التعبير عن تجاربهم وتصوير أفكارهم ومعانيهم عن طريق الصور المركبة. على نحو ما يظهر في قول الشاعر أحمد الخطيب في قصيدته (إيقاع نفسي): (الكامل)

... الله من شمس العربْ!!!

نامت بغير لسانها زمنَ الكسوفِ،

فضاعَ منها الوجدُ والإيثارُ

وترقّقتْ ضلعاً يبينُ دثارُهُ

وتزلزلتْ لشجونها الأشجارُ

كانت إذا خفَّ النخيلُ من الخطى

أفضتْ لسيفي صوتُهُ الأشعارُ

---

(١) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص ١٣٦.

ضاق الزمانُ، وضاق فيه فضاؤها

فتكالبتْ في إرثها الأشرارُ

إنّ الرمادَ غطاؤها، ولها ضحىً

في الموتِ يبعثُ فجرها الأحرارُ[1]

فهذا النص قائم على مجموعة من الصور الجزئية تفضي إلى تشكيل صورة مركبة، ومن هذه الصور الجزئية الكثيرة (شمس العرب نامت بغير لسانها: فضاع منها الوجد والإيثار: وتوقفت ضلعاً يبين دثاره: خفّ النخيل من الخُطى)، هذه مجموعة صور جزئية قامت عليها الصورة الكلية المتمثلة بصورة حال العرب، وما آل إليه مجدهم العريق، حتى أصبحوا إرثاً يتقاسمه الأشرار، وهذه صورة مركبة من مجموع الصور الجزئية الآنفة الذكر التي تنامت حتى تشكل هذه الصورة الكبيرة المتسعة.

ويعمد حبيب الزيودي في قصيدته (منازل أهلي) إلى حشد مجموعة من الصور الجزئية للوصول إلى فكرة تعلقه بالماضي التي عبرت عنها الصورة المركبة، من خلال تنامي الصور الجزئية في داخلها:

هكذا يا أبي كلّ شيء تلاشى

ولم يبق من فرح العمر إلا الصورْ

الممّر العتيق يحن لوقع خطاك

---

(١) أحمد الخطيب: ديوانه (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقتٍ إضافي)، ص ٥١.

وقد جفّ بعدك عشب الممّر

ونافذة كلما جئت أسألها عنك

ألفيتها لا تجيب

وتجهش قلبي

كلما دندن العود رجعني لمنازل أهلي

كلما دندن العود أيقظّ فيّ تعاليلهم بعد طول رقود

وذرذرها في ضميري[1]

فالصورة الجزئية المتمثلة بـ (الممر العتيق يحن لوقع خطاك... جفّ بعدك عشب الممر... ونافذة كلما جئت أسألها عنك... ألفيتها لا تجيب... كلما دندن العود رجعني لمنازل أهلي)، هذه الصور الجزئية اجتمعت لترسم صورةً مركبة لاستذكار الشاعر لوالده، وهو يعتصره الألم لفقدانه.

**ثالثاً: الصورة الكلية:**

هي الصورة التي تتشكل من عدة صور جزئية ومركبة داخل النص الشعري، لترسم مشهداً عاماً تتضافر معها في رسمه مجموعة المعاني والفِكر، والرموز عبر المشهد كلّه، ولا شك في أنها تضفي قيمة جمالية مضافة للقيمة الحقيقية التي تضيفها داخل السياق الكلي للقصيدة. وهذا ما وضحه عز الدين إسماعيل بقوله: «كثيراً ما تكون

---

(١) حبيب الزبودي: ديوانه (ناي الراعي)، ص ٣٠٧، ٣٠٨.

المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، لكننا حين تمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية، نستكشف من خلالها الأعاجيب»[1]. لذا وظف شعراء التفعيلة الأردنيون الصور الكلية في قصائدهم للتعبير عن تجاربهم الذاتية حتى ليمكن القول إن مظاهر الإبداع في قصيدة التفعيلة الأردنية أنها مرسومة بالصور كقصيدة (مرة أخرى بوجه العاصفة) للشاعر محمد مقدادي، الذي وظف فيها الحوار ليعبر عن أحاسيسه، ومشاعره تجاه الوطن، فهو سيمضي باتجاه الحرية لينقذ المتعبين والأشقياء، وإن كان ثمن ذلك الدم، بقوله:

**لا تقولي،**

**ذهب الحب، ومات الأوفياء**

**فأنا.....،**

**والعشق، جسران التقينا**

**وعبرنا باطن التاريخ،**

**من أوسع بابْ**

**وعلى الباب كتبنا بالدماء**

**حبنا:**

**أن تضعي رأسك في صدري،**

---

(١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ودار التراث، بيروت، ١٩٦٣، ص ٩٨.

ونمضي طلقاء

ونغني للجياع،

المتعبين

الأشقياء[1]

فقوام هذا المشهد الشعري صورة كلية مرسومة بمجموعة صور، حتى ليمكن القول أن الصورة الكلية هي التي قامت بالتعبير عن تجربة الشاعر، وهذه من أهم الوظائف التي يمكن أن تؤديها الصورة الكلية.

وعلى نحو ما ظهر من دور للصورة الكلية في إضفاء الجمال في النص السابق، يظهر كذلك في قصيدة (ناي الراعي) للشاعر حبيب الزيودي، هذا الدور للصورة الكلية، فيها يقول: (المتدارك)

في ناي الراعي بيت

لفتاة حين تمرُّ به تبطئ في السير وتكسر إبريق الماء

وحين تعود إلى المنزل

تلتهمُ المرآة

في الناي،

أصابعُ ظامئة للحبْ

---

(١) محمد مقدادي: ديوانه (الإبحار في الزمن الصعب)، ص ١١، ١٢.

ما مرّت في بال الراعي امرأةٌ

إلاّ فك بها أسرار الثوبْ

إلى أن يقول:

في ناي الراعي كلّ الدّنيا إلا ناي الراعي[1]

فالصورة الكلية التي ألّفتها صور جزئية نهضت بمهمة تصوير تجربة الشاعر على نحوٍ جميل، وهذا من أهم وظائف الصورة، حتى عُدّت من مقومات الإبداع في القصيدة الحديثة.

وإذا كان هذا دور الصورة الكلية فإنها لم تبلغ هذا المستوى من التعبير إلاّ من خلال ما نهضت به الصور الجزئية في هذا النص.

ومن هذه الصور الجزئية (ناي الراعي الذي يكون بيتاً للفتاة... والفتاةُ التي تلتهمُ المرآة حين تعود إلى المنزل... والأصابع الظامئة للحب... والمرأة التي يفك بها الراعي أسرار الثوب) هذه كلها صور موحية، منحت القصيدة الجمال مع الحيوية والتدفق في وقت كانت تسهم في بناء صورة كبرى تقوم عليها بنية القصيدة.

على أن قصيدة التفعيلة وما تشكله من طواعية قد أسهمت في تغلغل الصور جزئيةً، ومركبةً، وكلية، إلى بنية القصيدة الحديثة. وهذا ما عبّر عنه عز الدين إسماعيل بقوله «إن تماسك البناء الشعري لا يعتمد على العناصر التقليدية، التي تقوم على الترابط المنطقي أو المألوف بين عناصر الصورة، بل تعتمد على طابع تعبيري جديد

(١) حبيب الزيودي: ديوانه (ناي الراعي)، ص ٣٥٤، ٣٥٥.

يقوم على الإيحاء»[1]. على أن الصورة بتشكيلها الحديث تعتمد على ثقافة كل من المبدع والمتلقي، فاعتمادها على الخيال البعيد، وعلى الغموض يجعلها رهناً بين هاتين الثقافتين.

القارئ يلاحظ أن الشاعر أبدع في خلق صوره، لتشكل معاً صور كلية تعبر عن تجربة وتساهم بشكل فعال في بناء قصيدته التي تترك أثراً ملموساً في نفس متلقيها. فالصور قائمة على نوع التناقضات، إذ كيف يمكن لناي الراعي أن يكون بيتاً للفتاة؟ وكيف يمكن للفتاة أن تلتهم المرآة؟، وقوله أصابعُ ظامئة للحب، فأصابع الراعي التي تعزف على الأوتار كيف لها أن تظمأ؟ كل هذه الصور مجتمعة تؤكد أن تماسك البناء الشعري هنا لا يعتمد على العناصر التقليدية.

ومن هنا يمكن الحكم بأن شعراء التفعيلة الأردنيين قد وظفوا أهم تقنيات بناء القصيدة الحديثة، في التعبير عن تجاربهم الذاتية وأنهم أبدعوا في هذا التوظيف، بل افتنّ بعضهم فمال إلى الصور الذهنية الحادة الانزياح، فيما لفّ آخرون قصائِدهُم بغلالات من الغموض، بعضها شفيف، والآخر فيه اعتام، ولا يعدم بين هؤلاء الشعراء من وظف الرمز، والأسطورة في تشكيلاته الصورية ليزيد دلالات الصور عمقاً، وتأثيراً، وإثراءً للنص، ولا بدّ من الإشارة إلى أن الصورة بقدر ما اتكأت في تشكيلها على اللغة المجازية، أثرت اللغة نفسها بدلالات جديدة اكتسبتها هذه اللغة من خلال تطويعها لرسم الصورة.

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٢.

وفي نهاية هذا الفصل المكرّس لدراسة قصيدة التفعيلة الأردنية من حيث الموسيقى واللغة والصورة يمكن إدراج أهم الملاحظات، على النحو الآتي:

ظهر التزام شعراء التفعيلة الأردنيين بالبحور الصافية، كما ظهر اعتماد الشعراء بعامة على بحرٍ واحد في القصيدة، مع وجود استثناءات إذ هناك قلة من الشعراء مزجوا بين بحرين في القصيدة الواحدة عن وعي أو بدونه، ومثل ذلك ما لوحظ من مزج بين الشكل العمودي وشكل التفعيلة، ولصيق بهذه الظاهرة ما وجد من دواوين ضمت هذين النمطين من القصائد. ولتوفير زخم موسيقي متنوع، أكثر الشعراء من تنويع الأعاريض، غير أن بعضهم استكثر منها خارجاً على النمط الخليلي. ولا بد من ملاحظة اعتماد التدوير في كتابة قصيدة التفعيلة، بخلاف منهج نازك في هذا الموضوع.

أمّا على صعيد اللغة فيمكن القول بعامة أن لغة شعر التفعيلة الأردنية، من حيث كونها مفردات: إنها سهلة وبسيطة مع فصاحتها، غير أن الميل إلى المجاز كان شديداً بحيث بالغ الشعراء في استعماله، وهذا ما ولدّ وفرة من التعابير المتّسمة بجِدّة الانزياح حدّ الإغراب أحياناً، وحدّ تشكيل دلالات ومعاني شديدة الغموض.

لقد اكتسبت مفردات كثيرة دلالات غير مألوفة بعيدة عما عُرِّفت بها من معانٍ في الاستعمال المألوف جراء الولع بالمجاز والإغراب فيه. ويلحظ في هذا السياق أن بعض الشعراء الأردنيين استخدم مفردات عامية أو مفردات مستمدة من البيئة الأردنية رأى فيها ما يقرّب المعنى أو الصورة إلى ذائقة المتلقي.

ومع الميل إلى هذه اللغة المنزاحة، يظهر أحياناً قليلة من تشيع في لغته لغة الحياة اليومية، أو اللغة الإعلامية (لغة الصحف، والإذاعة، والفضائيات). أما على صعيد

الصورة فأول ما يظهر أن تقنية التصوير، أو الصورة الشعرية كانت محط اهتمام شعراء التفعيلة الأردنيين، الذين ظهرت كل أنماط الصورة، وتشكيلاتها في قصائدهم، والطابع العام السائد في هذه الصور، ميلُها إلى الغموض والتغريب لإحداث الإدهاش لدى المتلقي، ويعتمدُ الشعراء في ذلك على الاستعارات الحادّة الانزياح، كما اعتمد بعضهم على الرمز، والأسطورة في رسم صورهم.

وإذا كان التشبيه أساس بناء الصورة، فإن ما يلاحظ أن الشعراء طلباً منهم للإغراب اعتمدوا صوراً جمعوا فيها المتناقضات والمتباعدات، وما لا علاقة مشابهة بينها في رسم صورهم، مما نتج عنه صور غريبة غامضة، غير أن الجانب الإيجابي يتمثل في استثمار الشعراء للصور الكُليّة في رسم المشاهد التي تحتاج إلى براعة التصوير الشامل لما يتضمنهُ من قدرة على تصوير المشاعر والأحاسيس، والتعبير عن التجارب الذاتية العميقة.

# الفصل الثالث

# قصيدة النثر الأردنية
# مفهومها وخصائصها البنائية

# إشكالية المصطلح والمفهوم

وُلدت قصيدة النثر استجابة للتطور الذي طرأ على مختلف نواحي الحياة، رغبةً في التحرر، والتمرد على التقاليد الشعرية، إذ تقوم في الأساس على الابتعاد عن الأوزان العروضية المعروفة والقافية، والتركيز على الإيقاع الداخلي بدلاً منها. كما تجنح نحو التحرر اللغوي المتمثل في توظيف ألفاظ اللغة بدلالات جديدة مع الترخص في بعض الأحيان في الاستعمال اللغوي المتعارف عليه، والميل إلى استخدام الصور الغريبة المعتمدة على الانزياحات الشديدة في اللغة، وبهذا فهي لا تخضع لِـ «قواعد جاهزة»، بل تخضع منذ بداية تسميتها إلى التناقض، إذ تجمع بين الشعر والنثر، والشعر كما هو معروف مختلف عن النثر بميزة فارقة وهي الوزن، فقصيدة النثر إذاً مبنية على اتحاد المتناقضات، نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم.

وهذا هو السؤال الذي طرحه أنسي الحاج في مقدمة ديوانه «لن»، (هل يخرج من النثر قصيدة؟) وهو بهذا السؤال يوجه الأنظار حول الإشكالية التي أحدثت ضجةً قوية[1] (إشكالية المصطلح).

(١) أنسي الحاج: ديوان «لن»، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٧.

لهذا كان لا بُدّ من الوقوف على المصطلح والبحث فيه. وسؤال أنفسنا لماذا توجه الشعراء والأدباء إلى النثر كشكل للتعبير عن تجاربهم؟ هل يرجع ذلك إلى رغبتهم في التمرد والتحرر من التقاليد الصارمة للشعر والعروض؟ أم يرجع إلى رغبتهم في التخلص من الوزن والقافية؟ أم يرجع إلى مجرد الرغبة في التجديد والتحديث؟ وما هو هذا الشكل الجديد «قصيدة النثر»؟ وما حدوده وتقنياته التعبيرية؟

لو أنعمنا النظر في تاريخنا الأدبي العربي لوجدنا بعض المحاولات في الخروج على نظام الوزن، فأبو العتاهية مثلاً قال: «أنا أكبر من العروض»[(١)]، وهذه الصرخة وإن كانت لا تمثل أساساً، إلا أنها بداية للتمرد على قوانين الخليل.

وبالعودة إلى نقدنا العربي القديم نجد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) قد تنبه إلى أهمية النص، وبدأ التأسيس للشعرية العربية، متجاوزاً فكرة حصر شعرية النص الشعري

بـ «عمود الشعر» وحدوده المتمثلة في «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، وكثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة والتشبيه، والتحام أجزاء النظم، والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى...»[(٢)]، وجاء بنظرية النظم التي يقول فيها: «ليس الغرض بنظم الكلم، أن تتوالى ألفاظها في النطق، بل أن تتناسق دلالاتها،

---

(١) انظر: عبد الرحيم مراشدة: بحث بعنوان «قصيدة النثر في الأردن: الإشكاليات والتجليات»، سلسلة الآداب واللغويات، أبحاث اليرموك، المجلد الرابع والعشرون، ع١، ٢٠٠٦، ص ٣٦.

(٢) المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد): ديوان الحماسة، ت أحمد بن عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف، ج١، ص١٩.

وتتلاقى معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل...»[1]. وبهذا أكد الجرجاني أهمية دلالة اللفظة، وتآلفها مع مثيلاتها من الألفاظ التي يتألف منها الكلام. ولاحظ أن إعجاز النص القرآني يكمن في أسلوبه، وطريقته الخارجة عن المألوف، إذ تنبه إلى الانزياحات الكامنة في الاستخدام الخاص للكلم في مواقعه المناسبة، والطرائق النحوية والصرفية التي تشكل بمجملها الانحراف عن العادي والدخول في دائرة الإبداع[2].

وتوصل الجرجاني من طرحه هذا إلى النظر إلى أن الوزن مسألة ثانوية بقوله: «فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كل كلام خيراً من كلام»[3]. ومعنى ذلك أن شعرية النص ليست مرهونة بالوزن، وإنما هناك اشتراطات أخرى اصطلح عليها في الشعرية.

أمّا شعرية النص في النقد الحديث، فتعددت حولها الآراء، فجيرار جينيت يتحدث عن تعالي النص، بقوله: «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية[4]. ودي سوسير يرى أن «اللفظة المفردة ليست فيها شعرية بذاتها، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت. محمد محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، (د. ت)، ص ٤٩.

(٢) عبد الرحيم مراشدة وحفناوي بعلي: قصيدة النثر في نهر الشعر العربي، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠١٠، ص ١٨.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٧٤.

(٤) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ت. عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٨، ص ٥ و ص ٩٤ كذلك.

إشارة لشيء، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى لتشكل معها علاقة شعرية»[1]. أما تودوروف الذي بحث في الشعرية من خلال تشكل الخطاب الأدبي وقال إن: «الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[2].

وهنا يمكن للباحثة القول أن الربط بين اللفظ والمعنى يتواصل مع شعرية الحداثة، التي تعتد بالتعبير كأداة للكشف عن الشعرية، فهي تركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى، وعلى توصيل الغاية الجمالية من خلاله، لأن اللغة الشعرية لا تكشف عن نفسها إلاّ من خلال العلاقات على مستوى الدوال.

ومحمد بنيس يؤكد على أهمية الشعرية، ويركز على أنها «لم تنحصر في الشعر بمفرده، فهي توجهت أيضاً لقراءة النص القرآني، والخطابة، والكتابة، ومواقع هذه النصوص من النص الشعري متباينة»[3]، بل إن الشعرية بمفهومها النص الأدبي شعراً ونثراً، لتذهب إلى الفنون الأخرى، وهذا ما يوضحه قاسم المومني بقوله: «الشعرية لا يحتكرها النص من الشعر أو الأدب، أو تحتكره، فثمة من النصوص ما لا يندرج تحت الأدب مما لا يخلوا من الشعرية، وإن لم يقصد صاحبها إلى إيجادها فيه»[4]، وهذا ما لمحه

---

(١) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد براءة، الشركة المغربية للناشرين، ط٣، ١٩٨٩، ص ٦١. وراجع محمود الضبع: قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، القاهرة، الشركة الدولية للطباعة، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٩٣.

(٢) تودوروف: الشعرية: ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠، ص ٢٣. وراجع محمود الضبع: قصيد النثر والتحولات الشعرية العربية، ص ٢٩٤.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي – الرومانسية العربية، المغرب، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص ٤٥.

(٤) قاسم المومني: شعرية الشعر، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥.

كمال أبو ديب في قول: «أن الشعرية «خصيصة علائقية، أي أنها تُجسد في النص شبكه من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1]. وهذا يقودنا إلى القول بأن الشعرية تعني التحرك الداخلي في الخطاب اللغوي، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة، والكشف عنها يتم من خلال العلاقات المتبادلة ومكوناتها.

هكذا تقود الشعرية إلى التفريق بين الشعر والنثر، وبين الشعر والقرآن، وبين الشعر والخطابة، لأن الشعرية تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة، من خلال تركيبها ودلالاتها، وشكلها الخارجي والداخلي، وليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل إنّ لها وقعها الخاص وقيمتها.

وبناءً على ما سبق، فإن قصيدة النثر تنتمي إلى الشعرية بوصفها بنية نص يمكن أن تتحقق فيها المعاني التي طالب بها الجرجاني، من خلال تراكيبها اللغوية التي رآها دي سوسير، ومن خلال الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي عند تودوروف، ومما يحصل من التداخل بين الأجناس عند جيرار جينيت، فقصيدة النثر كما تؤكد سوزان برنار تمثل قوة فوضوية مدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وفي نفس الوقت تمثل قوة منظمة تميل إلى وحدة شاعرية؛ فمصطلح «قصيدة النثر» نفسه يشير إلى ثنائية (الشعر، والنثر)، فمن يكتب نثراً يتمرد على التقاليد العروضية والأسلوبية، ومن يكتب قصيدة يهدف إلى خلق شكل منظم[2]. من هنا جاء التمرد استجابة

---

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ١٥، ٨٥.

(٢) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، ص ١٥٧.

للتطور الذي اقتضته طبيعة الحياة الجديدة المتطورة، وطبيعة العولمة التي تعمل على كسر الحواجز.

فقصيدة النثر إذاً جاءت لتحطم التقاليد القديمة، ولكن بشكل متناسق، فهي تعمد إلى خلق شعر أكثر «حداثة» في موضوعاته ونبراته من خلال اللعب على وتر اللغة، لهذا وجد فيها الكُتّاب إمكانيات أكثر من حيث القوة في التعبير والتركيب الذي يتيح لهم تفسير رؤية خاصة للعالم، إذ أنهم يتمردون على «الوضع الإنساني» من خلال تمردهم على قوانين اللغة بهدف بلوغ المجهول. ولا شك في أنّ غياب الشعراء الكبار في ساحة الوطن العربي، وفي الأردن كان عاملاً في شيوع هذه النماذج التي ابتعدت عن النهج القديم، ومن نافلة القول أن هذا اللون من الشعر أي (قصيدة النثر) يُعدّ هجيناً لدى كثير من النقاد من ذوي الذائقة الفنية القديمة التي ترى في مثل هذا التطور الجريء خروجاً على التراث الشعري العربي.

أمّا مصطلح (قصيدة النثر)، فتأتي إشكاليته من الجمع بين نوعين: قصيدة (شعر)، ونثر، أي الجمع بين متناقضين، هذه هي الرؤى التي استند إليها مناصرو قصيدة النثر لتسويغ وجودها وشيوعها، بل إيثارها على الشعر بمفهومه القديم المرتبط بالوزن والقافية.

وبهذا فإن قصيدة النثر اتخذت مشروعيتها مما يسمى بتداخل النصوص، وعدم الفصل بين الأجناس الأدبية، وعليه فإن عز الدين مناصرة يؤكد أن قصيدة النثر قد حصلت على اعتراف بشرعيتها كجنس مستقلٍ بعد الشعر والسرد، إلا أن الاعتراف بها شعراً كاملاً، رغم شاعريتها العالية – أحياناً – ظل في دائرة الشك حتى سنة ٢٠٠١[١].

---

(١) عز الدين مناصرة: إشكالية قصيدة النثر، دار الفارس، ٢٠٠٢، ص ٩٤.

ويؤكد مناصرة أنه إذا كانت الإشكالية في تسمية (قصيدة النثر) بهذا الاسم، فإنه قد أحصى خمسة وعشرين مصطلحاً لهذا النمط الشعري[1]، لكنه اقترح تسميتها بـ «القصيدة الخُنثى» واعتقد أن مصطلح «قصيدة النثر» بقي دون سائر المصطلحات الأخرى أكثر شيوعاً وتداولاً، وقبولاً لدى المتلقين، ربما لغرابة التسمية البادية في هذا التناقض.

تقول سوزان برنار أن النقاد جميعهم اتفقوا على تعريف قصيدة النثر بأنها: «قطعة نثرية، موجزة، موحدة، ومكثفة مثل كتلة من البلور»[2]. ورغم بعض القبول لهذا التعريف، إلا أنه يميل إلى أن يكون وصفاً منطلقاً من إعجاب أكثر منه تعريفاً، فالتعريف يجب أن يكون جامعاً مانعاً، وهذا الكلام يمكن تطبيقه على غير قصيدة النثر. إلاّ أننا نستطيع استخلاص العناصر الأساسية المكونة لها وهي:

الإيجاز، والكثافة، والتأثير.

ومما سبق فإن قصيدة النثر ولدت بشكلها الجديدة في أحضان الغرب، وخصوصاً في الثقافة الأدبية الفرنسية، إذ كان من أهم روادها: (بودلير، ومالارميه، ورامبو).

بودلير كان أول من أدرك ضرورة منح قصيدة النثر شكلاً حديثاً، متكيفاً مع الوجود والحركات الداخلية، وطموحات الإنسان الحديث[3]. إذ تؤكد برنار أن بودلير عبّر عن تلك الرغبة في خلق شعر حديث: «موسيقى بدون إيقاع خارجي ولا قافية،

---

(١) المرجع السابق: ص ٦.

(٢) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، ص ١٥٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٧١.

مرن وحاد، يتكيف مع حركات الروح الغنائية، وتموجات الخيال، ورجفات الضمير»[1]، إلا أن حركة التجديد والتحرير هذه واجهت مقاومة عنيفة إلى أن استقرت وفرضت نفسها.

لا شك أن بدايات النهضة في الوطن العربي شهدت نماذج من النصوص يمكن للوهلة الأولى أن تعدّ أصولاً لقصيدة النثر، مثل ما يسمى بـ (الشعر المنثور، والنثر الشعري)، فضلاً عن أن التراث الصوفي العربي يحتضن نصوصاً يَعُدّها بعض الدارسين من قبيل قصائد النثر، كأقوال (النِفَّري) مثلاً، على الرغم من ذلك فإن أغلب النقاد يميلون إلى اعتبار أن قصيدة النثر جنس جديد، ولد في أواسط خمسينيات القرن الماضي، وبدايات الستينيات منه.

ويرى هؤلاء أن قصيدة النثر انتقلت إلى العالم العربي بفضل الترجمة عن الغرب، ونتيجة للتطور الذي طرأ على كافة مناحي الحياة والثقافة منذ أواسط الخمسينيات من القرن العشرين.

يمكن من خلال استقراء آراء النقاد لهذا الجنس الأدبي، توزيعها على ثلاثة اتجاهات[2]:

الأول منها: اتجاه مؤيد ومنحاز لقصيدة النثر، شكلاً ووجوداً.

الثاني منها: اتجاه معتدل متوسط في الحكم عليها.

---

(١) المرجع السابق، ص ٧٦.

(٢) محمود الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص ٢٩٩، ٣٠١.

الثالث منها: اتجاه معارض لها ورافض.

- الاتجاه المؤيد اعتمد على مناصرة التيار الغربي، إذ اتجه إلى استلهام تجارب الغرب، محاولاً تقليدها، رغبة في الريادة لهذا الشكل الجديد، الذي رأوا فيه - مبدئياً - أنه لا يحتاج إلى جهد ودراية بأوزان الشعر وتفعيلاته، وعلى رأسهم (أدونيس، وأنسي الحاج، وكمال أبو ديب...).

- أما الاتجاه المعتدل: فقد حاول أصحابه التوفيق بين الرؤى الغربية، وبين البيئة العربية، إذ تعامل بحرص شديد مع هذا الفن الجديد، الذي لم يثبت مكانته بعد، ولكنه يمثل واقعاً قائماً بالفعل يستحق المناقشة، ومن هؤلاء إدوارد خراط، وصلاح فضل الذي يرى أن «قصيدة النثر تحقق للقارئ منذ اللحظة الأولى اكتمال النشاط الإبداعي، فبالرغم من إغفالها للوزن، إلا أنها تحافظ على عمقها الإيقاعي، واكتمال العنصر التخييلي فيها، وكثافة الشعور، فهي بذلك تبرهن على أن الإيقاع لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز، بل يتداخل في نسيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة بما يسمح بتحليقه عند القراءة في نشاط حرّ مبدع»[1]. وبهذا فهي ثورة على الأعراف السائدة، قد تحقق رواجاً على الساحة الشعرية.

- أما الاتجاه الرافض، فقد رفض أصحابه تسمية قصيدة النثر، ومفهومها، ومعناها، وشكلها. وبصرف النظر عن رفض التسمية لتقدُّم ذلك، فإن رفض المفهوم والمعنى يأتي من الأخطاء التي وقع فيها بعض شعراء هذا النوع، إذ يتيح لكل من تجول في نفسه بعض الخواطر الوجدانية، أو التأملات في النفس والحياة، أن يصوغها

---

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٣١٤.

في كتابات لا تبلغ مستوى الشعر الرفيع، ولا النثر الفني ذي الطابع الشعري، فهي كتابات ركيكة ضعيفة. ومن هؤلاء: (علي عشري زايد، وأحد درويش، ومحمد القيسي، الذي يقول: «مهما كان حديث النقاد فإن قصيدة النثر ستظل تفتقر أساساً إلى المعنى الموسيقي باعتباره عنصراً أساسياً في البناء الشعري العربي، فاللغة الشعرية مهما كانت مكثفة إلا أنها لا تحلّ محل الموسيقى»«[1].

ولكي لا يضيع هذا الجهد الأدبي والنقدي هباءاً، فقد قام النقاد بالترويج للنماذج الجيدة من قصيدة النثر، والمقصود بالجيدة التي تمتلك صوراً جميلة معبرة، وصياغات قوية، وإيحاءات تغني فكر المتلقي، وتهزه وتنعش ذائقته.

ويمكن أن يشار هنا إلى (مجلة شعر) ١٩٥٧-١٩٦٧ التي لعبت دوراً هاماً في الترويج لقصيدة النثر، ومثلها (جريدة النهار اللبنانية)، ومجلة (مواقف) لأدونيس، إذ نشرت مجلة شعر أولى الطروحات الجادة حول «قصيدة النثر» متمثلة بمقالة أدونيس المعنونة بـ «في قصيدة النثر» عام ١٩٦٠، ثم تحدث أنسي الحاج عن وجهة نظره في مسألة قصيدة النثر من خلال مقدمة ديوان «لن» الصادر عام ١٩٦٠، ثم توالت الكتابات والمؤلفات المؤيدة والمروجة لهذا الشكل الجديد بعد ذلك، إلاّ أنّ الملاحظ أنها في أغلبها كانت مستمدة من آراء أدونيس، وأنسي الحاج، المستمدة أصلاً من كتاب سوزان برنار.

---

(١) عز الدين مناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص ٩٠.

ويمكن القول أن الجيل الأول (الرواد) لقصيدة النثر هم: توفيق الصايغ، جبرا إبراهيم جبرا، أمين الريحاني، وشوقي أبو شقرا، و أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وأدونيس)[1].

والجيل الثاني يتمثل في: (عباس بيضون وبول شاؤول من لبنان، وسرجون بولص، وصادق الصائغ من العراق، وعز الدين مناصرة وميشيل حداد من فلسطين والأردن، وسنية صالح من سوريا).

وفي بداية الثمانينيات وهي الفترة المحددة للدراسة بدأ بعض شعراء التفعيلة بالتحول نحو قصيدة النثر.

إن قصيدة النثر في الأردن، لم تلق القبول بدايةً، ولا الاهتمام، ولا سيما أن الصحف والمجلات الأردنية كانت تتحرج من نشر أي قصيدة خالية من الوزن، باستثناء جريدة الدستور التي كانت السّباقة في هذا المجال، بالإضافة إلى تأييد بعض الكُتّاب لهذا اللون، إذ أصّروا على أهمية هذا الجنس الأدبي، وكتبوا فيه. ونذكر منهم: أمجد ناصر، ونادر هدى، وإبراهيم نصر الله... وآخرون. ثم توالت الكتابات بشكلٍ لافت، واخترقت قصيدة النثر الساحة المحلية، وعليه يمكننا القول أن الشعراء الرّواد رسّخوا مفهوم قصيدة النثر في الستينيات والسبعينيات، ولقيت رواجاً وامتداداً في الثمانينيات، إلاّ أن الانتشار الأوسع والانطلاقة الحقيقية كانت في التسعينيات، وذلك بفضل وسائل الإعلام التي ساهمت في نشرها، ويمكن القول أن الانتشار الأوسع لهذا الجنس (قصيدة النثر) تزامن مع دخول الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) حتى صارت هذه الوسيلة الإعلامية الثقافية، عاملاً كبيراً في الترويج لقصيدة النثر، إذ صرنا نجد عدداً غير قليل من المواقع المكرّسة لنشر هذه القصائد، واحتضان السجال والحوار، في ظلّ ثقافة العولمة والتجديد.

---

(١) انظر: عز الدين مناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص ٨٨، ٨٩.

## دراسة نماذج مختارة

## من قصائد النثر وتحليلها

ستقوم الباحثة بدراسة قصيدة النثر، وبيان عناصرها ومكوناتها وخصائصها، من خلال اختيار نماذج من دواوين مختلفة لشعراء مختلفين، محاولة إبراز مظاهر التجديد في اللغة والصورة، والإيقاع الداخلي الذي بنيت عليه هذه القصائد. والنماذج مستقاة من الدواوين الآتية:

١. منذ جلعاد كان يصعدُ الجبل/ للشاعر أمجد ناصر[١]، نُشر هذا الديوان في بيروت عام ١٩٨١.

---

(١) أمجد ناصر: هو يحيى النميري النعيمات المعروف بأمجد ناصر، ولد عام ١٩٥٥، أديب وشاعر أردني مقيم بلندن، عمل مدير تحرير صحيفة القدس العربي، وعمل مشرفاً على القسم الثقافي في صحيفة القدس العربي منذ إصدارها في لندن عام ١٩٨٩.

من أبرز إصداراته:

- رعاة العزلة: الصادر في عام ١٩٨٦.
- وصول الغرباء: الصادر في لندن عام ١٩٩٠.
- سرّ من رآك: الصادر في لندن عام ١٩٨٤.

هذه المعلومات مأخوذة من: www.Wikipedia.org.

٢. مملكة للجنون والسفر/ للشاعر نادر هدى[1]، نشر هذا الديوان عام ١٩٨٤.

٣. مرضى بطول البال/ للشاعر زياد العناني[2]، نشر هذا الديوان في عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ونشرت هذه القصائد في الفترة (١٩٩٠-١٩٩٩).

٤. مرثاة الغريب/ للشاعر أنور الأسمر[3]، نُشر في اربد عام ٢٠٠٤.

---

(١) نادر هدى: شاعر أردني من مواليد كفريوبا عام ١٩٦١، اسمه الحقيقي: نادر محمد قاسم القواسمة، وهو عضو رابطة الكتّاب الأردنيين، وعضو اتحاد الكتّاب والأدباء العرب، ورئيس سابق لملتقى اربد الثقافي، يمارس المحاماة في اربد منذ ١٩٨٥.
من أبرز إصداراته:
- مسرّات حجرية: الصادر عن دار الحداثة في بيروت عام ١٩٨٥.
- مزامير الريح: الصادر عن دار الحداثة في بيروت عام ١٩٩٣.
- كذلك: الصادر عن دار الكندي اربد عام ٢٠٠١.
- الأعمال الشعرية: الصادر عن دار الكندي اربد عام ٢٠٠٢.
هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo.

(٢) زياد العناني: شاعر أردني ولد في ناعور عام ١٩٦٢، عمل صحفياً في الدائرة الثقافية في جريدة الرأي، ثم في الدائرة الثقافية في جريدة الغد، عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو اتحاد الكتاب والأدباء العرب.
من أبرز إصداراته:
- خزانة الأسف: الصادر عن المؤسسة العربية في بيروت عام ٢٠٠٠.
- في الماء دائماً وأرسم الصور: منشورات أمانة عمان عام ٢٠٠٢.
- مرضى بطول البال: الصادر عن وزارة الثقافة الأردنية والمؤسسة العربية في بيروت عام ٢٠٠٣.
هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo.

(٣) أنور الأسمر: شاعر أردني ولد في مدينة اربد/ المزار الشمالي عام ١٩٦٠. وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو اتحاد الكتاب والأدباء العرب، وعضو هيئة إدارية في ملتقى اربد الثقافي.
من أبرز إصداراته:
- رحلة حرجة: الصادر عن دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت عام ١٩٨٥.
- وأنا مثلك مطفأ: طُبع بدعم من أمانة عمان عام ٢٠٠١.
- وأنت إذ تكتب على الرياح: دار الدليل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت عام ٢٠١٢.
هذه المعلومات مأخوذة من: www.culture.gov.jo.

٥. وبعد.../ للشاعر زياد صلاح[1]، نُشر هذا الديوان في عمان، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

* * * * *

أمجد ناصر في مجموعته ((منذ جلعاد كان يصعد الجبل)):

في قصيدة (أي الأناشيد تلك)[2] يعمد الشاعر إلى تقسيم قصيدته إلى ثلاثة مقاطع، في المقطع الأول يكثر من الاستفهام موظفاً المكان بقوله:

ماذا نفعلُ بالجبال، الإكثرِ عُلواً من قاماتنا...؟

أيّ ارتجافٍ يشيلُ الضمى المتباطئُ بين أعشاب الشحِ

ونُقرّة الماء، ويَحطّه شظاياً؟

وقوله:

أيّ ارتجافٍ يشيلُ الضحى المتباطئُ بين أعشاب الشيحِ ونُقره الماء، ويحطّهُ شظاياً؟

الشاعر يكثر من الاستفهام، ويكثر من استخدام أداة الاستفهام (أيّ)، ويركز على وضع علامة الترقيم الخاصة بالاستفهام (؟) إذ وردت أربع مرات، وما كثرة الاستفهام إلا دلالة على حالة التوتر والقلق والتشظي التي يعيشها الشاعر مع ذاته،

---

(١) زياد صلاح: شاعر أردني، ولد في مدينة معان، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وقد صدر له ديوان «وبعد...!؟» عام ٢٠١٠.

(٢) أمجد ناصر: ديوانه «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١٠٣.

ومع مجتمعه، فشاعرنا ذو الهويَّة البدويَّة، عاش المدينة، ولاحظ ما فيها من هلعٍ وتوتر، لهذا نجده في المقطع الثاني من قصيدته يخلط كلّ شيء بكلّ شيء بقوله:

اتسع نطاقُ المغامرةِ فدلفنا إلى القصيدة والأرض

اختلط كلُّ شيء بكلِّ شيء، فجاء الأردنيون من

أسرع المهارِ إلى خيام مشدودة على أسنّةِ

الحرابِ التي تدّعي أيدينا وتدّعي لوننا

وتخطفُ من «عِجياننا» حليبَ النوقِ وغُرّةَ الفرسِ

المحجلةِ

اتسع نطاق المغامرةِ فجاءت نساؤنا إلى صفيح المدن[1]

هذا الاختلاط ينسجه أمجد ناصر من خلال اختلاط الحلم بالواقع، إذ يتوجه الشاعر إلى القصيدة بخيالها الخصب، والأرض بواقعها المرير.

فأصحاب الخيام (البدو) ينتقلون من مكانهم ويرحلون إلى المدن ويألفونها، بكل تفاصيلها الدقيقة، فهي (حاضنة الرصاص، ومليئة بأنفاق الفوسفات والإسمنت)، ويظهر ذلك بقوله:

جاء الأردنيون من أوسع بريّةٍ وأكثر شمس

ودخلوا في حاضناتِ الرصاصِ وأنفاق

---

(١) أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، ديوانه «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١٠٤.

الفوسفات ومغاور البرق؛

جاؤوا من الشمال والجنوب، من البحر الميت

والصحراء، فألفوا المدينة مُتناهَبَة[1]

كما تحدّث الشاعر عن مشاريع توطين البدو، وعن السدود: بقوله:

ولنا مشاريعُ

التوطين والسدودُ النخرة والمعلبات

ويستمر هذا الخلط بين الحلم والواقع، بقوله:

اختلط كلُّ شيء بكلِّ شيء، ولم يتقدّم الزيتونُ

شبراً واحداً، ولكن الطواحينَ ظلّت تدور.

إلى أن ينتهي هذا الحلم في متاهة الليل، يظهر هذا في المقطع الثالث، إذ يُنهي الشاعر قصيدته بقوله:

فإذن، فإذن، من سيوقدُ حجراً في

الشعابِ والأغوار، حيث يُقعي ذئبٌ،

وتصفرُ أفعى، ويخرُّ شواظٌ على

سائرٍ متوحدٍ

في بهمةَ الليل؟[2]

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(٢) أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، ديوانه «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١٠٧.

الشاعر ينتقل في رحلته – كعادة البدو – من الصحراء إلى المدينة، وكأنه بهذا يخرج من مجتمعه إلى مكانٍ أعم وأوسع وهو (المدينة)، فالمدينة بمعالمها المعقدة المليئة بالغموض والتشظي لم تحقق لشاعرنا ما أراده من هذه الرحلة، إذ يُنهي القصيدة باستفهامٍ كما بدأها، وكأنه يعتمد البناء الدائري لهذه القصيدة.

أما اللغة فنجده يوظف الألفاظ المألوفة بطريقة جديدة كقوله: (يتسعُ قلبُ الإسمنت، والخُزامُ في الأنف، والثيابُ السودُ إعلاناتٌ، وعلى أزمنة النفي) و (دخلوا في حاضنات الرصاص وأنفاق الفوسفات) محدثاً بذلك إثارةً للمتلقي، من خلال شعرية اللغة المتمثلة في اختيار الألفاظ أولاً، وفي دقة التراكيب ثانياً.

أما بالنسبة للموسيقى، فنجد الشاعر أمجد ناصر قد حاول أن يسدّ الفراغ الذي تركه غياب الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية والاستعاضة عنه بالتركيز على شعرية اللغة من جهة، وتكرار بعض الألفاظ والجمل من جهة ثانية، ويظهر ذلك بقوله: (أيُّ هلع يصيبُ الحبارى آنذاك. أيُّ ارتجافٍ يشيلُ الضحى المتباطئ، أيُّ شعر، أيُّ الأناشيد)، وقوله: فإذن، فإذن، وقوله: (اتسع نطاق المغامرة) الذي تكرر ثلاث مرات، محدثاً بذلك إيقاعاً داخلياً يتماشى مع مغزى القصيدة، ويعبر عن قدرة الشاعر في امتلاك أدواته الخاصة التي تحقق له الصياغة المتميزة لأداء غرضه المراد.

وإذا ما تمّ الانتقال إلى قصيدة «أيُّها الإقليمُ أعلن العصيان» نلاحظ أن الشاعر وضع بين قوسين وبخط صغير [إلى ناهض حتر] أي أن هذه القصيدة مهداة إلى «ناهض حتر» رفيق الشاعر في العمل السياسي.

يقدّم الشاعر هذه القصيدة تحت ثلاثة عناوين فرعية: الأول (أسئلة مقترحة) يطرح من خلالها أسئلة تظهر فكر الشاعر وفكر صديقه، إذ يسأل الفتى البدوي عن الأرض، عن رائحة القرى، وعن المدينة الخاوية بقوله:

ما الذي ينبغي قوله
أيُّها الفتى البدويُّ
للأرض التي نعرفُ فطرها قُبيلَ الرّعدِ
ونعرفُ كبواتِ خيولها
ورائحةَ قُراها الجافّة في العشيّات
للمدينة المتكئة على أضلاعنا السبعةِ،[1]

ثم يستنهض عشائر الأردن المختلفة، ليدعوهم إلى الثورة على هذه الأوضاع، ويدعوهم كذلك إلى عدم الاستسلام، بقوله:

لعشائر النعيمات
والزريقاتِ
والنوايسة
والبطاينة
وبني حسن

(١) أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١١٥.

و....

و....

أليست عشائرُنا

تلك الطالعة من البحر الميت؟[1]

ويضع أمامهم خياراً في مقطعه الثاني المعنون بـ «اختيار»، إذ يقول:

ما تبقى لنا

هذه الخصاص، الضيّقُ،

أم تلك الشاهدةُ؟

أيهما نختارُ؟

إن مائة ألف بندقيةٍ

مصوّبةٍ نحو الجبل

مائة ألفِ كتفٍ

مائة ألفِ زنادٍ،[2]

إلى أن يقول:

---

(١) أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١١٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٧، ١١٨.

دوّت الطلقات

عندئذٍ تصاعدَ الدُّخانُ

من رأسِ «جلعاد»

ولم يهو الجبل

ويأتي عنوان المقطع الثالث «أيها الإقليم» مستمداً من عنوان القصيدة الأساسي، ليعلن فيه الشاعر ضرورة الثورة على هذه الأوضاع الاجتماعية السائدة، من خلال استحضاره لثورة الصعاليك، وذلك بذكره «السُّليك بن السَّلكة»، إذ يقول:

هذه يدي

طرقاتٌ لعبور الخيل المنتسبةِ

إلى «السُّليك بن السلكةِ»،

وهي ما تزال محتشدةً للمصافحةِ

وهذه يدي الأخرى

معبرٌ لشفرات العصرِ

والظلال الطامحةِ إلى الرؤيا،

ولما تزل متوجهةً كالجمرةِ

في البّر الوحيدِ.[1]

إلى أن يقول في نهاية القصيدة:

إذن،

أيها الإقليمُ أعلن العصيانْ

من خلال العبارة الأخيرة للقصيدة يمكن القول أن الشاعر أمجد ناصر يقود ثورة اجتماعية، ضد الظلم السائد في القرى والمدن الأردنية، فهو يعلن العصيان على مجتمعه، كما يمكن القول أنهُ محملٌ بهموم القضايا الإنسانية العامة من جهة، والذاتية من جهة أخرى، فالقضايا الإنسانية يبحث فيها عن حرية الفلاحين، والذاتية يبحث فيها عن حريته الشخصية، فهو يبحث عن فضاء الحرية الذاتية، التي تحررهُ من عالمه الضيق الذي يقيده بقيود المجتمع والمكان إلى عالم حرٍّ رحب.

الشاعر يبحث عن التحرر لذاته ولمجتمعه، فهو يطالب بالحرية على الصعيدين الخاص والعام، ويحلم في تغيير العالم وبناء عالم جديد قائم على العدالة والحرية والمساواة. ويمكن أن يستشف من هذه الثورة شعور الشاعر بالغربة داخل وطنه.

والملاحظ على لغة القصيدة أنها تمثل التكوين المحوري، والبؤرة الرئيسية للقصيدة، فالعنوان مثلاً لم يكن مجرد عنوان لنص، بل إنه يمثل الفكرة الأساسية لغرض الكلام. فالشاعر ركّز منذ عنوان النص على فكرته وموضوعه وهو بهذا يخالف ما هو متعارف عليه لدى البعض، من أن شعراء قصيدة النثر يركزون على الشكل فقط ويهملون المعنى.

---

(١) أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١١٧، ١١٨.

ثمّ يُطِلُّ علينا الشاعر أمجد ناصر بقصيدته (مطالب)[1]، بلغةٍ قويةٍ في بنيتها اللفظية والتركيبية، إذ يكرر كلمة (وزّعوا) ثماني مرات، لأهميتها وكأنها الجملة المحورية التي تبنى عليها القصيدة، بقوله:

وزّعوا علينا أشياءَ جديدةً

وزّعوا علينا قفازاتِ مضادةً للكيمياءِ،

.........

وزّعوا علينا أجراساً للرّقبةِ

.........

وزّعوا علينا بطارياتٍ للمحبةِ

وللمذياع

وزّعوا علينا المزيدَ من الملابسِ

.........

وزّعوا علينا:

........

وزّعوا عصيّاً أغلظ من تلك التي تتهشم

على أجسادنا فوراً

---

(١) أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١٥٨.

وزّعوا علينا قبوراً لائقة[1]

كما نجد الشاعر يكرر حروف المد بقوله (ملوكاً، ورؤساء، ومحاكِمَ، وقضاةً، ومساجدَ، وأحزاباً، ورسلاً).

كما أكثر من تكرار التاء المربوطة في نهاية الكلمات المربوطة في نهاية الكلمات بقوله: (للمصافحة، وللرّقبةِ، وللمحبةِ، وللشهيةِ)، وقوله: (قضاةً، وشرطةً، ومساومةً، ولائقةً، وعادةً). كل هذا التنوع في اللغة وظّفه الشاعر محاولةً منه لسدّ الفراغ الذي تركه غياب الإيقاع الخارجي (الوزن، والقافية)، فاستعاض عنه ببراعته اللغوية، وبتراكيبه، وبصوره المحملة بالإيحاءات والدلالات كقوله:

وزّعوا علينا أجراساً للرّقبةِ

وزّعوا علينا بطارياتٍ للمحبةِ

وللمذياعِ

وزّعوا علينا قبوراً لائقةً

وأكفاناً أكثر بياضاً

من تلك التي ترسلونها عادةً

هذه الصور غير المألوفة، وهذه اللغة البسيطة الموظفة توظيفاً جديداً في بناها، وفي علاقاتها، حققت لقصيدة أمجد ناصر لغة خاصة، فالمفردات مستمدة من حياة الشاعر

(١) أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، ص ١٦٠.

اليومية البسيطة والمتداولة، استطاع أن يرتقي بها إلى مستوى شعري، محملاً إياها ما يعتريه من توتر وقلق، فقوله:

وزّعوا علينا أجراساً للرقبة

ما هو إلا تشبيه لهم بالحيوانات التي تساق، ويوضع في أعناقها أجراس. فالمطالب هي أمر واقع ومفروض على أبناء المجتمع من قوة أكبر، تتحكم في مصير الشعوب لدرجة أن الشاعر يطلب من أصحاب القوة قائمة المطالب التي يعلم أنها مفروضة عليه أصلاً، وعلى أبناء مجتمعه.

وكأنه يؤكد مرة أخرى على القيود المفروضة على المجتمع بشكلٍ عام، وعليه بشكلٍ خاص، وهنا يمكن للباحثة القول أن المتتبع لقصائد هذا الديوان يجد أن الشاعر يربط بين هذه القصائد ككل برابط خفي، محققاً بذلك الوحدة العضوية المنشودة في القصيدة الواحدة، وفي قصائد الديوان ككل.

* * * * * *

وبانتقالنا لديوان «مملكة للجنون والسفر»، للشاعر نادر هدى، وباستقراء قصيدة «بوابات»(*) تقول الباحثة:

بدءاً ليس هناك من علاقة ظاهرة بين عنوان القصيدة ومجرياتها، فالبوابات مداخل أكثر منها مخارج، والبوابة عادة تغلق أو تُشرع بوجه القادم لا بوجه المسافر وهذه

---

(*) قسّم الشاعر قصائد ديوانه إلى ثلاث لوحات، قامت الباحثة باختيار قصيدة من كل لوحة لدراستها، وذلك طلباً منها للتنويع وللتفتيش عن خصيصةٍ جديدة يمكن أن تميز اللوحات عن بعضها.

مفارقة. وداعي هذا التعليق أن الشاعر بدأ مسافراً لا قادماً بقوله: (أطرق الأنحاء)، وقوله: (فلا بدّ من الرحيل)، وقوله: (المدينةُ حاصرها الضياعُ)، وهذا أدعى للرحيل.

كما يمكن القول أن القصيدة تكاد تخلو من الصور المتكاملة، وإن كانت تضم كثيراً من جُذاذات الصور، وأجزائِها بفعل الانزياحات، والتعابير الاستعارية، وهذا ظاهرٌ منذ مستهل القصيدةُ بقوله:

سائرٌ على سطرٍ من الأهدابِ

على سطرٍ من الأنفاسِ

فهنا انزياح حاد لكنه لا يشكل صورة متكاملة، ومثل ذلك قوله:

ليس للقلب من قنديلِ

كما يلاحظ انتقال الشاعر بشكلٍ مفاجئ بين صورة وأخرى دونما رابط، مثل قوله:

فالمدينةُ حاضرها الضّياع

والأسئلةُ

قادمةٌ كجند سبأ

والتلال تقصُّ على الريح حكاياتها[1]

---

(١) نادر هدى: ديوانه (مملكة للجنون والسفر)، ص ٥٤.

وأهم ما يمكن أن يلاحظ – أيضاً – أن هناك قصديّة لحشو القصيدة بأكبر قدر ممكن من الصور الغريبة التشكيل المعتمدة على الانزياحات الحادة، والاستعارات التي تعوزها المشابهة بين المستعار منه والمستعار له، وحتى المستعار غالباً ما يكون مما لا علاقة له بالمستعار منه من ذلك قوله:

ويرسمون بأطرافِ شفاهِهم

وجهَ المدينةِ القادم

وقوله:

فالمدينةُ لا يوقظها سوى الأنبياء

ولا تبعثها سوى الحقائب المليئة

بالجراح[1]

ومثل قوله:

يا أيها الوهم الذي أقنع السلالة

بالسفر![2]

فالإقناع الذي قام به الوهم لا يُدرى من أين استُعير حتى يقوم بإقناع السلالة بالسفر.

(١) نادر هدى: ديوانه (مملكة للجنون والسفر)، ص ٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٦.

وإذا كان العنوان هو بؤرة النص، واللافتة التي تشير إلى محتواه، فالملاحظ أن العلاقة تكاد تكون غائبة بين هذه الصور التي هي عماد تكوين هذا النص، وبين العنوان، إلا بعض الألفاظ التي تتشكل منها تعابير النص مثل: (السفر) الذي يمكن أن يومئ من بعيد إلى (البوابات) التي هي عنوان النص، مِثل: (الحقائب)، ومثل: (البحر).

ويمكن القول أنه إذا كانت لغة النص سليمة من حيث العلاقات النحوية فإن المعنى الذي ينشده المتلقي من وراء الجمل يكاد يغيب.

أمّا اللوحة الثانية فسنقرأ منها قصيدة (عروش الرحيل والجنون)[1]، ونقول فيها: القصيدة مقطعية، ومقاطعها الستّة راقمةٌ، وأول ما يلاحظ في هذه المقاطع أن أربعة منها مبدوءةٌ بجملٍ طلبية أي (إنشائية)، فالأولى مبدوءة بـ:

**أما لطرفِ الطريقِ من منتهى؟**

**أما للكلمات من مأوى؟**

**دعوني هكذا وحيداً**

والمقطع الثاني مبدوء بـ:

**قفوا في الطريق الذي يقودُ**

**إلى الضبابْ**

**واسألوا بجع الموسيقى هل مرّ الذي كان**

---

(١) المرجع السابق، ص ٧٧.

يجيءُ مع النوارسِ

وهذه جمل مبدوءة بأفعال أمر (قفوا، واسألوا) إذ يذكرنا هذا أن الفعلين يطلبان الوقوف على الأطلال وسؤالها.

والمقطع الثالث مبدوء بـ:

لنوقِدِ الضفاف

بالمأوى[1]

(لنوقد) وهو أمر مكون من الفعل المضارع المقترن بلام الأمر.

والمقطع الخامس مبدوء بـ:

لا تغلقي عينيكِ

بغيرهما صارَ التسكعُ[2]

فبداية المقطع يمثل جملة نهي طلبية.

وعادة ما تأتي الجمل الطلبية لبيان الحاجة إلى شيء عن طريق الاستفهام، والتمني، والنداء، ويمكن أن يشير ذلك إلى إحساس الشاعر بنوع من الضياع، إذا ما أخذنا عنوان القصيدة بالاعتبار (عروش الرحيل والجنون)، فهذا التركيب يوحي بان الشاعر في حاجة إلى أن يرحل عن واقعه، الذي يحسّ فيه بالاغتراب، فعروش الرحيل تعني تتويج التغريب، وتتويج الجنون.

---

(١) نادر هدى: ديوانه «مملكة للجنون والسفر»، ص ٧٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٩.

يكاد المقطع الأول يومئ إلى الرغبة في الرحيل طلباً في الغربة، وهذا ما نلمسه في قول الشاعر:

**فأنا العاثر في سنديانات الزمان**

**عن الأماكن**

**أشيّدُ بها ما شاءَ لي**

**وأتركُ لكم الذكرى**

**والخسارة**(١)

فظاهر الكلام أنه يريد أن يبني له مجداً في أماكن أخرى بحيث لا يترك في مكان إقامته القديم غير الذكرى والخسارة.

كما يلاحظ في المقطع قلّة الصور الانزياحية، بعكس ما وجدناه في القصيدة المختارة من اللوحة الأولى. ومن هذه الصور القليلة قوله: (فأنا العاثر في سنديانات الزمان).

المقطع الثاني يشي أيضاً بالرغبة في الرحيل، فالشاعر يعبر بصورةٍ قوامها أن هناك حشداً يودعه وهو يمضي إلى مدينة الضباب، وهذا الحشدُ مكون من بجع الموسيقى، إذ يوحي هذا التعبير بالإنشاد، ويشارك البجع سربٌ من النوارس لزقزقتها صدى مع سرب من السنونو، وأصوات كل هذه الأسراب تشكل أنشودة الرحيل.

---

(١) نادر هدى: ديوانه «مملكة للجنون والسفر»، ص ٧٨.

والمقطع الثالث صورة معتمة للواقع الذي يريد التخلص منه، فهو مختوم بـ (فالطُّوفان قادمْ) كما يتضمن (شكوى الأرامل) وهي إشارات للدَّمار.

والمقطع الرابع الذي لا يبدأ بأسلوب طلبي يصور الصراع الذي يعانيه الشاعر وهو يتأهب للرّحيل، إذ يتضمن قوله:

**كأن الرحيل صارَ حقيقةً مطلقةً**

وقوله:

**غيرَ مصيدةٍ للجنون**[1]

فإذا كان هذا المقطع يتضمن هذه الصور التي تشي بالصراع، فإن الملاحظ فيه أن صوره هادئة معقولة الانزياح إلى حدٍ ما. وأما كون المقطع غير مبدوء بالطلب فيمكن تأويله بأنه لا يريد أن يفصح عن رغبته في الرحيل. وقلّة الانزياحات فيه إشارةٌ إلى أن فيه شيئاً من الواقع أكثر مما فيه من الخيال والتّطلع.

المقطع الخامس يلاحظ أن الخطاب فيه موجه إلى (الأخرى) التي يمكن أن تكون شريكة الشاعر في مغامرة الرحيل، وهي تكاد تكون (الأثر) الوحيد الذي سيحمله معه إلى الضفاف الأخرى.

والمقطع السادس الذي لا يبدأ بأسلوب طلبي، يعبر عن الفجيعة التي اضطر إلى الدخول فيها ممثلة بالرّحيل، إذ يوحي هذا المقطع بأن الشاعر وإن حقق حلمه في الرّحيل، إلا أنه حقق حلماً قاتلاً، وذلك واضح في قوله:

---

(١) نادر هدى: ديوانه «مملكة للجنون والسفر»، ص ٧٨.

والأمنياتْ

في رأسِهِ

مقبرةٌ للفراشات[1]

وقوله:

على مضضٍ يسيرُ

كنجمةٍ أسرَّتها الغيومُ

كنيزكٍ طردتهُ السماءْ[2]

ولأنّ في النص شيئاً من ملامسة الواقع، بوصفه تعبيراً عن الشعور بالاغتراب، والإحساس بضرورة الرحيل، فنجده قد تخفف من الإغراق في الصور الشديدة الانزياح، بل نجده قد اقتصدَ في استخدام الصور قياساً إلى ما صنعه في النص المختار من اللوحة الأولى. وإن كانت السمة المميزة لأسلوب الشاعر هي (ولعه بالانزياحات الشديدة) فنجدها قد ظهرت في غير قليل من الصور المجزوءة.

وكعادة شعراء قصيدة النثر فإن الشاعر نادر هدى لجأ إلى الصور بما فيها من استعارات، وتفنن في اختيار الألفاظ واستعمالها ليحدّث نوعاً من الموسيقى الداخلية المعوضة للموسيقى الخارجية.

أمّا اللوحة الثالثة فسنقرأ منها قصيدة فجر الإشارات (إلى أمي)[3].

---

(١) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٣) نادر هدى: ديوانه «مملكة للجنون والسفر»، ص ٩٥.

ويمكن للباحثة القول بأن القصيدة مقطعية قوامها خمسة مقاطع. المقطع الأول يبدو في تكوينه مَيالاً إلى التماسك بخلاف النصين السابقين، وإن كان هذا التماسك لغوياً أي متمثلاً بترابط الجمل الشعرية أكثر منه معنوياً ومنطقياً، فلغة الانزياح لا يمكن أن تجعل التماسك المنطقي ماثلاً دائماً.

والمقطع الثاني على الرغم من لغته الانزياحية، تظهر فيه سمة الترابط اللغوي أيضاً، فهو متماسك في عباراته القصيرة المتتابعة، فهو مكرّسٌ كما توحي جملة المخاطبة (الأم) التي تمثل بالنسبة إليه النوافذ المضاءة التي يُطلُّ منها إلى الحياة، إذ يظهر في المقطع أنه يعود إلى أمّه ليقدِّم الاحترام والاعتذار مشيراً إلى أن ما بدر منه متصلٌ باضطراب مخيلته الطبيعية، بقوله:

أجيءُ إلى النوافذِ
أجيء إليكِ مضاءةً
بالبقايا
وأنحني/
لأنني متهمٌ بالجنونِ
متهمٌ
بإحداثِ اضطرابٍ
في مخيلةِ الطبيعة[1]

---

(١) نادر هدى: ديوانه «مملكة للجنون والسفر»، ص ٩٦.

ويظهر المقطع الثالث أشدُّ تماسكاً في بنائه اللغوي من المقطعين السابقين مع وجود الصور الاستعارية المتّسمة بقرب الاستعارة، وقرب العلاقة بين أطراف التشبيه، إذ يظهر في المقطع شدّة رغبة الشاعر في غسل خطاياه تجاه (الأم)، فهو يريد من سحابة عينيها أن تمطر لتغسل أرضه أو (برَّه) الذي يشع فيه ضوء الله كنايةً عن طهره وصفاء نيّته وحبه لوالدته. هذا الحب الأزلي الذي خُلِق مع الخليقة الأولى متمثلاً بحب الابن لأمه، وهو يأمل أن تستجيب الأم لأن في ذاكرته سحابة. يقول:

**سحابتانِ بعينيك تلتقيان**

**الا**

**فأمطري البرَّ الذي ضاء فيه الله**

**قبيلَ انحدارِ آدم إلى هاوية الأرض**

**على شفتي (الحندقوق)**

**وفي ذاكرتي سحابة**[1]

والغريب أن الشاعر يستهل المقطع الرابع بحوار تبدو (الأم) هي المحاورة الأولى، وبقية المقطع يمثل إجابة عن تساؤلاتها الذي كان بقوله:

**- أحقاً أن (اربدَ) تهدأ في غروب الشمسْ؟!**

أما جواب التساؤل فيبدأ بقوله:

---

(١) المرجع السابق، ص ٩٦.

- كنت أعرفُها تُحيطُ نوافذها بقوسْ...!!

فالمقطع كله يمثلُ نصاً شديد التماسك لغوياً، بل شديد الوضوح في صورته الأساسية المكتملة على النحو الآتي:

**وحين تعتقلُ المصابيحُ فيها (بَلَمَ) الظلامْ**

**يسيرُ فتيانُها**

**نحو طرافةٍ[1]**

ويختتم المقطع بإكمال (الأم) حوارها بصورةٍ فيها شيء من الوضوح في الرؤية، وفي المعنى المستفاد من الصورة وهو:

**قالت:**

**بأنَ البلادَ التي يسكُنها الظلامُ**

**لا بُدَّ وأن تحرر نفسها بالسفرِ[2]**

(١) نادر هدى: ديوانه «مملكة للجنون والسفر»، ٩٧.
بَلَمَ: لفظة في اللهجة العراقية الدارجة، تعني الزورق. ولعلها مأخوذة من شكل الزورق الذي يشبه الشفتين الغليظتين، إذ إن (بَلَمَ) في الفصيحة تعني: ورمت شفتُه، والأبلم: الغليظ الشفتين، وقد يكون هذا التشابه في الصورة (الزورق الشفتان الغليظتان) هو الذي صوّغ للعراقيين هذه التسمية. في معنى (بلِمَ) ينظر المعجم الوسيط.
(٢) المصدر السابق، ص ٩٧.

فهنا نجد تطابقاً بين إحساس (الأم بالاغتراب، وإحساس ابنها (الشاعر)) بالاغتراب أيضاً، وهو ما يسوغ الرّغبة الملّحة التي لمسناها في القصائد الثلاث بالرّحيل والسفر.

وفي المقطع الخامس يجرد الشاعر من نفسه إنساناً يخاطبه ويطلب منه (أي من نفسه) أن يسير داعياً نفسه بـ (غريب الدّار)، لأن المساء يحمل الرّزيّة التي جنتها الطبيعة، لذا فإنه يستعدُ إلى المغادرة والسفر لكي يصل إلى مدن الضياء والمطر ليتخلص من مدن الرصاص، بقوله:

سر يا غريب الدارِ في مدنِ الرصاص

المساءُ يحملُ ما جناهُ اللهُ

في ظهيرةِ الخيانة[1]

إن رمز الوصول إلى غاية الرحيل والسفر هو (الأم) فحين يبلغ الشاعر هدفه من رحلة المعاناة، يبلغُ الأم محمولاً إليها مع هدايا المطر، رمز الخير، ومع الأغاني الغجرية التي كثيراً ما تتغنى بالسفر وعدم الاستقرار، بل محمولاً على أعزِّ ما يتمناه وهو السفر.

تمثل هذه القصيدة بين قصائد الديوان النموذج الذي يقترب من بعض الوضوح بما تحمله الصور من دلالات تحمل المعاني محملة بالتكثيف والترميز التي تخفي خلفها مشاعر نفسية ووجدانية واجتماعية، وشيء من الاقتصاد في الانزياحات، وكأن الشاعر نادر هدى عمد في بعض الأحيان إلى لغة البوح والمكاشفة في بعض قصائده،

---

(١) نادر هدى: ديوانه «مملكة للجنون والسفر»، ص ٩٧.

فجاء خطابه هامساً ومنساباً، محملاً بإيحاءاته العميقة المبنية على الخروقات اللغوية، وبهذا فهو يدخل القارئ في عالمه الشعري ويلامس أحاسيسه ويقترب من مبتغاه.

فالشاعر يشعر المتلقي بهمه الشخصي، والاجتماعي، والإنساني وكأنه حاضراً أمامه. بالإضافة إلى أننا نجد حضور للمرأة في قصائده بعامة وهذه القصيدة بخاصة، إذ كانت المرأة (الأم) هي النافذة التي يتطلع منها إلى العالم.

وأخيراً يمكن للباحثة القول بأن الشاعر وجد في قصيدة النثر متسعاً للتعبير عن حالاته الوجدانية والعاطفية، التي تفجر لديه المخزون الوجداني، وتظهر حالة الصراع التي يعيشها الشاعر، والاغتراب والسفر والحنين والتذكر، والبحث عن المستقبل، يظهر كل هذا من خلال الصراع الذي يعيشه الشاعر بين واقعه المؤلم والرغبة في تحقيق حياة أفضل، وهذا يؤكد جوهر ملامح رؤية الشاعر للعالم.

* * * * *

وبانتقالنا لديوان «مرضى بطول البال» للشاعر زياد العناني، وباستقراء قصيدة «أكثر من خوف قد مرّ على قلبي»[1]، يمكن للباحثة القول أن المقطع الأول من القصيدة تتكون من مقطعين صغيرين، يكاد يكون كل منهما جملة واحدة، ويمكن عدّهما مفتاحاً أساسياً لفهم معالم النص.

---

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، عمان، ص١.

المقطع الصغير الأول يؤمئ إلى تبدل أحوال الطبيعة كتابة المقطع. والمقطع الصغير الثاني يبالغ في وصف الحياة بأنها ملأى بالفضائح، حتى لتكاد الفضيحةُ تشكل عالماً ثالثاً بجانب الحياة الدُنيا والحياة الآخرة. وتزداد المبالغة وضوحاً في قول الشاعر:

الفضيحةُ

عالمٌ ثالثٌ

أو رابعٌ

يتبارزُ في ليل الإنجابْ!!

أي أن العالم الثالث يتناسل، بل ويقاتل العالمين الآخرين ويتفوق عليهما.

المقطع الثاني من القصيدة مكون من مقاطع عدة صغيرة، وهو مبنيٌ على أفكارٍ فيها غموض يأتي غالباً من استعارات محملة بالاغتراب، يَشي بشيء من التشاؤم يستشف من قوله: (أزفُ أفراحَ التناسخْ) فالتناسخ هنا المقصود به تناسخ الفضيحة. ومن قوله: (سنغلفُ معجونَ الأرواح، ونغزو أسواق التصدير). وهذا يعني أن الفضائح ستتكاثر.

ويؤكد ذلك أن الشاعر يجعل الموت يتقاعد (الموتُ تقاعد) وبهذا ستكثر أرواح الفضيحة، وهذا المعنى يستشف من بقية التعابير على سبيل التأويل.

وإذا كان المقطع الأول الصغير من المقطع الثاني قد ابتدأ بنداء الأب (يا أبي)، فإن المقطع الصغير الثاني والثالث يبتدئ كل منهما بالنداء نفسه، إذ يخاطب الشاعر والده في المقطع الثاني الصغير بالأسلوب الاستعاري المراوغ نفسه، مبيناً – كما يبدو –

تشاؤمه مرة أخرى من أن يتحول العالم إلى شركة أموات تتولى هي عملية الإبادة جرّاء الفضائح، فتأخذ الشاعر، ووالده، والناس عامة أخذ عزيز مقتدر – والتي يكررها الشاعر مرتين – إشارة إلى القوة الكونية العظمى. وعلى سبيل التأويل يبدو الشاعر متشائماً من طغيان الشر المستفحل بقوله:

كان حتماً

أن نحاول

إيقاف الضربات المضطربة

قبل أن يتحول العالم

إلى شركة أمواتٍ تستمر

كل فتوق اللحم

وتأخذنا

أخذ عزيز... أخذ عزيز

دون مجاهرة... بما تريد

من الإنسان

أو المعنى[1].

---

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ١٢.

ويوضح المقطع الصغير الثالث من المقطع الثاني الفزع الذي ينتاب الشاعر جرّاء ما يحدث، ويظهر ذلك من قوله:

أكثر من خوفٍ قد مرّ على قلبي

من نابِ الوحش إلى الجوع

إلى كرسي الأمر[1]

على أن المقطع الأخير الصغير من المقطع الثاني يبدو أكثر فزعاً وتشاؤماً، إذ يجعل كل عناصر الحياة تتقدم بأسنانها الحادة مما يدعو الشاعر إلى أن يعيد ترتيب الحياة على نحو آخر، إذ يقول:

سأرتب الحيوات وفقَ

مشيئة الميول

الموسيقى

أجسام الشمع[2]

فالشاعر هنا يعيدنا إلى المقطع الصغير الأول من المقطع الأول الذي أشار فيه إلى تبدل ميول الطبيعة.

وبانتقالنا إلى المقطع الثالث يظهر لنا هلع الشاعر مما يجري بحيث يبدو أنه غير مصدّق لما يحصل إذ يقول:

---

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»،ص ١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤.

نصف نائم

على نصف حالم

على نصف مجنون

وقبل هذا... وذاك

أقولُ البراءة مثل طفلٍ[1]

إذ يورد الشاعر بعض الصور التي تظهر الزيف المخفي وراء البراءة، ثم في منتصف المقطع يظهر الشاعر جزعه مما يجري في الواقع، إذ يقول:

وأكره رائحة الأرض الممزوجة بالدم

وأكره رائحة الدم الممزوجة بالكرسي[2]

وهذا المقطع كالمقاطع السابقة مقسّم إلى مقاطع إلا أن لغتها كسائر لغة القصيدة التي تتراوح بين الانزياحات الشديدة التي لا يمكن الوصول إلى معناها إلاّ بالتأويل، مثل قوله:

فنخاف على اللحمِ من اللحمِ وفرٌّ من المرئي

إلى غير المرئي[3]

وقوله:

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤.

(٢) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥.

**وأطوفُ... مصحات العقالِ**

وقوله:

**فيما العالَم مربوط في وتدِ الكلبِ**[1]

وبين اللغة في المستوى المتداول من غيرما انزياح أو استعارات حادة مثل قوله:

**مالي نسبتُ لعني الأول**

وقوله:

**البرُّ الواسعُ لا يرهق أحداً**

وقوله:

**لا شيء يبرر يتم الأطفالِ**

**لا شيء يبررُ عطش الزوجات**

وقوله:

**حدث هذا تحت شباك المصحة**

وعلى أنه هذه التعابير الحقيقية (غير المجازية) غير مفهومة الدلالة إلا ضمن سياقها المُعمى.

ولا بدّ للباحثة من القول أن مثل هذه الانزياحات فيها من الطرافة والجِّدة، ما يمكن أن يمنح النص بعض الخصوصية التي تساهم في شد انتباه القارئ إليه.

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٦.

أما السويّة النحويّة فيمكن القول أن الشاعر كان جيد الأداء بعامة، إذ لم يظهر في النص ما يدلُ على خروقات نحوية.

وبالنسبة للجانب الموسيقي فلا يكاد يلحظ في المقطع الأول والثاني إلا من خلال الصور المفردة، على ما فيها من حِدّة في الانزياحات، والميل إلى الإغراق، بحيث لا يكاد يقع المتلقي على المقصود إلاّ بالتأويل، أما في المقطع الثالث والأخير فنجد الشاعر يوظف التكرار في بعض الألفاظ كقوله: (أكره رائحة الأرض، أكره رائحة الدم، أكره إصرار الأرض، أكره تمتمة الأم). وقوله: (عالٍ أنا، وخالٍ أنا، وأنا، أنا نسيان من؟)، وقوله: (النار... النار)، وقوله: (لا شيء يبرر يتم الأطفال، ولا شيء يبرر عطش الزوجات)، وقوله: (حدث هذا...، وحدث هذا تحت شباك المصحّة، وحدث هذا بعد أقراص الطبيب)، كل هذه التكرارات أوجدها الشاعر لتحدث إيقاعاً داخلياً خاصاً يعوض عن الإيقاع الخارجي المألوف في الشعر العربي.

وبانتقالنا إلى (قصائد)[1] فإننا نجد في الديوان مجموعة قصائد تبلغ إحدى وستين قصيدة، وكلّها تحمل أرقاماً لا عناوين مما يؤكد أنها ليست مقاطع، ويُضعف احتمال أن تكون هنالك قصيدة من واحد وستين مقطعاً، ولا يحتمل - أيضاً - على سبيل الفرض؛ لأنها بمجموعها لا تشكل موضوعاً، فكل واحدةٍ منها تعالج موضوعاً مستقلاً عن سابقتها ولاحقتها، مما يدل على قصد الشاعر أن يجعلها بلا عناوين، إذ أنه سماها في الورقة السابقة للنصوص بـ «قصائد»، وهذا العنوان يوحي أنها بلا أسماء، لذا ستختار الباحثة نماذج ثلاثة على غير ترتيب لتؤكد ما سبق قوله.

القصيدة (٥) التي هي خلو من العنوان مبينة بناءً دائرياً إذ تبدأ بـ:

---

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ٢١.

ثمة

عينٌ

تبكي في عيني[1]

وتنتهي بـ:

ثمة عينٌ تبكي

في عيني!!

هذا البناء الدائري يوحي بأن الفكرة تتركز في قول الشاعر (عين تبكي في عيني) فهي الجملة المحورية في بناء النص، وما بين المطلع والختام ما يشي بأن هناك امرأة تتوسل إليه، ويصور تهالكها حتى الموت. يبدو ذلك من قوله:

ولم أسأل:

عن كلِّ جدواك

التي

يقضمها

الموتُ بلا سببٍ[2]

والغريب أن النص يكاد يكون موزوناً على تفعيلة (فَعِلن) أي من البحر المتدارك، إذ تبدأ في الشطر الأول بكلمة (ثمَّةَ) وهي على وزن (فاعلن)، (- ب -) أي التفعيلة

---

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٥.

الصحيحة في المتدارك، وإذا ما قرأناها في السكون (ثمّةْ) فستكون (فَعْلن) (– –)، وهي أكثر تفاعيل المتدارك دوراناً في القصائد. وبذلك تكون أقرب إلى قصيدة التفعيلة، لو أن الشاعر أراد العناية بها وقوّم بعض تعابيرها لتنسجم مع الوزن، لأن أغلب تعابير القصيدة موزونة.

وعلى الرغم من قصر القصيدة فهي مبنية على بعض الصور المفردة البسيطة المنزاحة، مثل قوله:

لم أطردْ من فردوس الرغبة

ومثل قوله:

ثمّة عين تبكي في عيني

ويمكن عدّ القصيدة بعامة على أنها مُعماة القصد، ففيها مجال للتأويل كما ذكرنا.

والقصيدة المرقمة بـ (١٣)[1] تتشكل من مقطعين صغيرين جداً، ويلاحظ أن المقطعين كليهما مختومان بتعبير فيه مجاز، في حين نجد مُقدِماتهما مبنية على السويّة الحقيقية للغة.

فالمقطع الأول مختوم بـ (ويطلقون النار على الهواء)، والمقطع الثاني مختوم بـ (قتلوا كرادلة الهواء). فالمقطعان يشتركان بسمة المجاز في حين المقدمات حقيقية وبسيطة. ويتضافر المقطعان على الإشارة إلى النقد الساخر من عادةٍ اجتماعيةٍ تتمثل بإطلاق

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ٣١.

النار. ويحمد لهذا النص أنه يُحمل على باب التهكم، وهو غرض نادر في أدبنا العربي المعاصر.

وتتمثل هذه السخرية بشكلٍ أساسي في تعبير (يقتلون كرادلة الهواء)، فالكرادلة هم طبقة دينية متميزة في الكنسية، إشارة إلى أن القوم بفتخرون بما لا يُفتخر به، ومن التهكم وصف القوم بـ (المدججين).

اللافت في النص أنه يقترب من معاجلة ظاهرة اجتماعية على نحوٍ مباشر، في حين تنأى قصائد النثر عن الاقتراب من هذه القضايا بهذه الطريقة البعيدة عن الإشارة والتلميح لتحلق في تهويمات ذاتية.

والنص خالٍ من كلّ أنماط الموسيقى الداخلية والتزويق اللفظي.

أما القصيدة المرقومة بـ (٤٣)[1] فهي بالغة الدلالة في التعبير عن الحرمان والشكوى من فقدان ما يتمناه في الحياة، وتتضح هذه الشكوى بوسيلتين، الأولى قوله في مفتتح القصيدة (يا الله)، وهو تركيب يشي بالتفجع والتوجع وطلب الغوث. والوسيلة الثانية تتمثل بادعاء أن كل أمانيه العزيزة (كالحديقة والقصائد، والبيت الدافئ، وكل أشيائه) كما يقول إنما توجد في الحلم فقط، لذا كرر الشاعر لفظة (الحلم) أربع مرات، فضلاً عن نصه أنها كانت تُطل في النوم (تُطلُّ في نومي)، وأنها تفرّ في الصباح (وتفرّ فوق أغصان الصباح). والملاحظ أن القصيدة خالية من المجاز والاستعارات. إلاّ في ختام القصيدة إذا جاء قول الشاعر: (وتفر فوق أغصان

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ١٠٧.

الصباح)، وهو مجاز هادئ ليس فيه بعد أو كأن الشاعر حين نأى عن المجاز أراد أن يثبت الحقيقة، فاكتفى بتأكيد أن الحقيقة تخلو من كل ما يتمنى. يقول الشاعر:

يا الله

حديقتي في الحلمِ

قصائدي في الحلمِ

بيتي الدافئ في الحلمِ

كل أشيائي

وفق عادتها

تحدثُ في الحلمِ فقط

كل أشيائي

تطل في نومي

وتفرُّ

فوق أغصان الصباحْ

وليس في كل هذه القصيدة ما يُشير إلى أن الشاعر أراد أن يحدث نغماً خاصاً إلا في تكرار الحلم، وهو تكرار قد خدم المعنى المتوخى من الشاعر.

وبانتقالنا إلى قصيدة «تشويش ماكر»[1] التي تنتظمها أربعة مقاطع، فإن القصيدة بمقاطعها الأربعة مبنية على بحر المتدارك، وهذه ظاهرة تستدعي التأمل، فالشاعر مولع بقصيدة النثر انسياقاً وراء الفكرة التي يروّج لها شعراء هذه القصيدة المتمثلة بأن هذا

---

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ٤٧.

النمط يتيح فسحة كبيرة أمام الشاعر للتعبير عن رؤاه الخاصة، غير أنه يمكن أن يُعدّ أيضاً من مسوغات نظم الشاعر لقصيدة التفعيلة.

هذه القصيدة موزونة أو تكاد تكون موزونة، هذا الوزن (المتدارك) أقرب إلى النثر، لذا فقد أهمله الخليل بن أحمد الفراهيدي، واستدركه الأخفش.

ومهما يكن من أمر فإن المقطعين الأولين قصيران قياساً إلى المقطعين الأخيرين، وهذه السّمة لوحظت في أكثر من قصيدة مقطعية.

المقطع الأول مبنيٌّ على المجاز المفعم بالغموض مثل:

**فلكيون بلا إرث**

**دخلوا في عدم الإيضاح**[1]

ولعل ذكر (عدم الإيضاح) إشارة إلى ما يحسّه الشاعر من غموض يَلفُّ معانيه، ومن الإغراب أيضاً قوله:

**وسماءٌ**

**ساهمةٌ**

**تلعقُ حلوى**

**شفتيها**

هذهِ صورة غريبة، وليس من السهولة إيجاد علاقة مباشرة بين المقطع الثاني والأول، ففي الأول حديث عن غائبين (فلكيون)، ثم عن (سماء) في حين يتحدث في المقطع الثاني عن الصلصال:

---

(١) المرجع السابق، ص ١٠٩.

ذاك الصلصال

وقد اتسعت عيناه

في الليل على شيخوخة

أمشاجٍ ليست طاهرةً

تلبسُ قمصانَ السندسِ[1]

هنا يشتد غموض الجمل الشعرية، فيما ينتقل الشاعر إلى نفسه مصوراً إِيّاها تسترق السمع بقوله:

إلى كرةٍ

تنزلُ عن دكةِ محورها

نحو التشويش الرائعِ

وهو يزاولُ فتنتةَ الحيَّةْ

ويزاولُ

هندسة الإعجازْ

واضح أن هذه انزياحات شديدة باللغة، تحمل القصيدة إلى مستوى من التعبير لا يمكنه استشفاف المعنى دونما قسرٍ أو تأويلٍ.

---

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ١١٠.

والغريب أن هذا الغموض يتصاعد باطّراد النص الذي ينغلق دونما فرصة لاستشفاف معنىً واضح. وربما يفسر هذا الغموض تسمية الشاعر القصيدة بـ (تشويش ماكر). فكأن هناك قصديّة لهذا الإغراب والغموض.

ويشتدُ الغموض في المقطع الثالث المؤلف بدوره من مقطعين يتحدثان بتساؤل واضح بقوله:

**هل ثمة إعجاز في نومي؟**

**هل ثمة إعجاز في مائي؟**

**هل ثمة إعجاز في عيني؟**[1]

وفي الإجابة عن هذه الأسئلة يشتدُ المعنى انغلاقاً، وعلى النحو الآتي:

**هذا وفدٌ يتألف مني**

**ترسله الأرض إلى جمجمة**

**الأسلاف الوردية**

**كي تغمض عينيها**

**عن شبحِ الأحلامِ المتجولِ**

**بين الأرتاق السحرية**[2]

(١) زياد العناني: ديوانه «مرضى بطول البال»، ص ١١١.

(٢) المرجع السابق، ص ١١١.

والغريب أن الشاعر يكرر التساؤل نفسه في بداية المقطع الرابع (هل ثمة إعجاز في عيني؟) ويجيب كما تمت الإجابة في القسم الثاني من المقطع الثالث، إذ تأتي الإجابة في كليهما بـ (والكل مع الصورةْ).

وعلى الرغم من أن القصيدة مبنية على المتدارك كما ذُكر إلاّ أنها لا تخلو من بعض الهفوات العروضية مثل قوله:

**وانتشرت كل نجوم الليل على**

**هيئة مسبحةٍ هائمةٍ**[1]

ويمكن للباحثة القول أنه إذا كانت قصيدة التفعيلة تشهدُ أحياناً بعض الميل إلى القافية، من أجل إحداث نوع من الإيقاع، فإن قصيدة النثر يندر فيها مثل ذلك، ومن هذا النادر ما نجده في قول الشاعر: (الأسلاف الوردية، وبين الأرتاق السحرية).

وبعد، فهذه القصيدة محملةٌ بكثير من أنماط التغريب والغموض الذي يبدو مفتعلاً في أغلب الجمل الشعرية للنص. كما يُلحظ خلو النص من الأخطاء اللغوية والنحوية.

* * * * * *

وبانتقالنا لديوان «مرثاة الغريب» للشاعر أنور الأسمر، وباستقراء قصيدة «مرثاة الغريب»[2]، والتي تحمل اسم عنوان الديوان، فإنه يمكننا القول بعد قراءتها، أننا لا نتردد في القول بأنها مرثاة الشاعر لنفسه أي يرثي بها نفسه، ولذلك فهو يسرد ما لقيه في علاقته بمن حوله، لكنه يتحدث عن شخص غائب مشيراً إليه بضمير الغائب

---

(١) المرجع السابق، ص ١١٣.

(٢) أنور الأسمر: ديوانه «مرثاة الغريب»، ص ١١.

بخلاف المألوف، إذ نجد الشاعر العربي يتحدث عن نفسه بصيغة المخاطب بأسلوب التجريد فيقول كما قال الأعشى:

ودّع هريــرة إن الرَّكــب مرتحــلٌ

وهــل تُطيــقُ وداعــاً أيُّهــا الرجــلُ

يبدأ بصورة بسيطة يصور فيها ما لقيه من عَنَت، إذ يقول:

لم تتسع الأغنيات لصدره

ولم تفتح له امرأة صدرها

«وطناً» ليسكنه[1]

فعلى الرغم من أنه يغني من قلبه إلى الآخرين، لكن أغانيه تذبل على شفاههم، ثمَّ إنه (كان يقتل نفسه ليرى دمه في عروق العابرين) وهذه كناية عن التضحية، بل هو في غاية التضحية إذ يقول: (يرى موته ويبتسم)، ثم يستمر في شكواه إذ يقول:

ينحني ليمرّ النسيم

على صخور أرواحهم

القاحلة

يلهون بدموعه

ويبتسم[2]

---

(١) المرجع السابق، ص ١١.

(٢) أنور الأسمر: ديوانه «مرثاة الغريب»، ص ١٢.

ويقول:

**يداه نهران**

**يلوكان جرحه في مراياهم**

**سنبلة...**[1]

إنه لا يرثي نفسه فحسب، بل يتشظى وهو يصور نفسه حين يرحل عن الشخص المرثي، وكأنه شخص آخر يقول:

**يرحل عني قبلة خانت شفتيها**

**يُلقي على ضفة الجرح وردته**

**يصبغ لونها بصمتي**

وبعد ذلك يبدأ الرثاء واضحاً صريحاً حين يقول:

**من يُدَجِّن لضلوعي سريرها**

**ويترك نخلة الحزن**

**تسّاقط قبلاً جنياً**

**كن أنا يا شاعري**

**ولا تتركني ميتاً**[2]

---

(١) المرجع السابق، ص ١٢.

(٢) أنور الأسمر: ديوانه (مرثاة الغريب)، ص ١٣.

ففي قول الشاعر تساقط قُبلاً جنياً إشارة واضحة للفراق، ثم تتوالى هذه الفكرة بصورٍ أخرى، إذ يطلب التوحد مع شخصه المفارق، بقوله (كن أنا يا شاعري ولا تتركني ميتاً).

وهذا النص على الرغم من كونه اعتمدّ على صور مفردة وجزئية، إلاّ أن هناك شيئاً بسيطاً من الوضوح يمنحه قرباً من ذائقة المتلقي، فصورة المفردة قريبة، مثل: (وتتفتح أغنيةٌ في قلبه)، ومثل: (يعضُّ على اسمه المجروح)، و (يرحلُ عن قبلةً خانت شفتيها).

أما الموسيقى فتظهر في القصيدة من خلال بساطة التعابير، وسهولة المعاني، وتكرار بعض الألفاظ مثل (ويبتسم، وكن أنا) محاولاً بذلك إحداث نوعٍ من التآلف والنغم.

أمّا قصيدة «آيات فلسطينية»[1] فنستشف من عنوان القصيدة أنه ذو دلالة مزدوجة، إذ يمكن أن يشير إلى فتاة فلسطينية باسم آيات من جهة، ويمكن أن يشير إلى إنجازات ومواقف وصمود فأسمى كل ذلك آيات، وإذا رجحنا أنه يريد الدلالة الأولى نكون قد واجهنا إشكالاً آخر يتمثل في الحيرة بين أن تكون آيات رمزاً لفتاة فلسطينية، وبين أن تكون آياتِ ابنته، فهو يناديها في بعض أشطر القصيدة بـ (يا ابنتي)، وقد يكون ذلك من قبيل المحبة، فكل فلسطينية هي ابنته.

ومهما يكن من أمر الخطاب في النص فهو موزع بين الغائب والمخاطب.

---

(١) المرجع السابق، ص ٩٤.

ففي المقطع الأول من القصيدة تكرّس الخطاب للغائب، أو الغائبة منذ بداية المطلع بقوله:

**هي لا تريد زواجاً سريعاً**

**أو جداراً للصور**

**كانت تريد...** (١)

واستمر ذلك إلى نهاية المقطع الأول، بل إلى بداية المقطع الثاني، الذي يقول:

**خرجت من مخيم نفسها**

**إلى لؤلؤ نفسها**

...... (٢)

في حين ابتدأ المقطع الثالث بأسلوب جديد هو أسلوب محادثة المخاطب بقوله: (اقرأي يا ابنتي)، واعتمد الشاعر في هذا المقطع على الحوار بينه وبين آيات. أمّا المقطع فقد عاد الخطاب فيه إلى المخاطب مباشرةً، وختم النص بالحديث عن الغائب عبر سبعة أشطر، وإذ تكون القصيدة خطاباً فلسطينياً ذا طعمٍ وطنيٍ، فقد سيطر الوضوح على أغلب جملها الشعرية فجاءت التعابيرُ سهلةً واضحةً، ولم يلمح المجاز إلاّ في قدر أقل من الحقيقيةِ، ومن ذلك المجاز قوله:

**أن تزرع على كفٌ حبيبها قمراً**

---

(١) أنور الأسمر: ديوانه (مرثاة الغريب)، ص ٩٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٦.

وقوله:

**وجداراً مثقوباً بأحلامها**

وقوله:

**كانت تريد**

**سريراً صغيراً**

**وبعض الضجر**

هذه المجازات كلها تمثل صوراً بسيطة التركيب، وليست بعيدة الانزياح.

إلاّ أن النص رغم بساطته وسهولته يحمل في داخله بعض الرمز من مثل قول الشاعر:

**مات أيوبنا الفلسطيني**

ففي كلمة (أيوب) رمزٌ للصبر، ومعاناة المشقة، غير أن المفارقة تكمن في موت أيوب، وفي ذلك رمزٌ آخر إلى نفاذ الصبر.

ويلاحظ في النص وجود كلمة أجنبية الأصل (مكياج)، كما يلاحظ إلحاح الشاعر على أفعالٍ بعينها فكررها عدة مرات كقولنا: (كانت تريد) كما تكررت عبارة (لم تجد)، وعبارة (اقرأي) ومشتقاتها، ومثل ذلك تكرار (هي) سبع مرات، وجاء بعضها مُكرراً مع أفعال بعينها، وهذا التكرار لا شك في أنه يولد نوعاً من التوافق الصوتي، الذي يحقق إيقاعاً داخلياً في النص يمنحه شيئاً من المستلزمات الشعرية المتمثلة بالموسيقى بقوله:

هي آيات الدفاع

عن الورد المحاصر في أوراقنا الذابلة

هي آيات الدفاع

عن العلاقة بين الطفولة

هي آيات الجهاد

هي آيات كرسم البلاط(١)

وبانتقالنا إلى قصيدة «هنا بغداد»(٢)، يمكننا القول أن مَتنَ هذه القصيدة موضوعان هما: بغداد الصمود وما جرى فيها من ويلات الاحتلال، وأمريكا العدوان وما جرّه عدوانها على العراق من مصائب ونكبات.

ويمكن القول أن في القصيدة مباشرة، والمباشرة عادةً تقدحُ في العمل الشعري الوطني، غير أن الشاعر بما كثّف من صور العذاب العراقي، وصور العدوان الأمريكي، وبما لوّن من خطاب استطاع أن يُخفي آثار هذه المباشرة، ويصعد بها إلى مصاف النجاح بل التأثير.

ولكي يصور الشاعر فداحة الخسارة الوطنية والقومية في بغداد قارنها في مستهل النص بنكبة ضياع الأندلس، بقوله:

هنا بغداد

---

(١) أنور الأسمر: ديوانه «مرثاة الغريب»، ص ١٠٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٦.

هنا يتضح الشكل في الوريد

هنا يرقص الدّم

في جذر النشيد

أغنيتان في عيون هدهد

تثقبان الحزن على أندلس

في كفّ الحبيب[1]

فالشاعر جعل من النكبتين (البغدادية، والأندلسية) أغنيتين في عين الهدهد، والهدهد رمز للاستخبار، فكأن الهدهد كان ينبئ بما سيحصل، وفي هذا إشارة إلى أسباب النكبة، وهي عديدة.

وبعد المستهل مقارنة صورية إن صحّ التعبير بين حالتين بغداد المجسّدة، في الفرات، الذي يضيء الأفق، وهو يمتطي الفرس فينكسر السواد، ويظهر الرفض لكل أشكال التخلف. وهناك أمريكا بناطحات سحابها التي تمدّ خراطيمها لتمتص دماءنا، وفي هذا إشارة خفية إلى النفط الذي تستعمله لتذبحنا بسكين السلام مع إشارة بارعة إلى هذا القتل المتمثل (بالبيت الأحمر) بدل الأبيض كناية عن الدم بقوله:

أو تقتل قبلة مدججة بالحنين إلى السلام

والبيت الأحمر

هنا..... هناك أمريكا

(١) أنور الأسمر: ديوانه «مرثاة الغريب»، ص ١٠٦.

ليلٌ على حرية السكين في الجسد[1]

قيودٌ تُفتِّشُ عن زنود

أو جنود

والبيت أحمر

هنا بغداد

مع استطرادٍ إلى ما عمله الأمريكان مع سكان أمريكا الأصليين (الهنود الحمر)، ولتجسيد المأساة مرةً أخرى يرسم الشاعر صورة بارعة لعاشقة تتطلع إلى وجهها في المرآة تحلم بالغدِ الآتي للعرب متخيلةً أن كل ما جرى من مآسٍ كأنه ينقلبُ إلى ضدِّه (فالطائرات تصير حماماً، والرصاص يصير قُبلاً)، ثم هي تخاطب بذلك حبيبها متمنيةً لو أن سفن العدوان في الخليج تصير موكب عرس من الفرات إلى النيل، مجرد أحلام ذهبت سدىً لأن هناك أمريكا:

موكبُ عرس يَزُفني من فرات أنوثتي

إلى نيل يديك

تخيل يا حبيبي[2]

تريد أن تصب هواءها القاتل في رئتي الحبيب كما تقول العاشقة، بل تسكن في براويز الصور، وتسحب من مرايانا جنون الخيال، وكلّ ذلك يذكر بأن البيت أحمر دائماً، ولا تغفل القصيدة دور مجلس الأمم في التفاوض مع أمريكا باسم العروبة،

(١) أنور الأسمر: ديوانه (مرثاة الغريب)، ص ١٠٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٨.

وقررت أن يغادر الفرات العراق وأن يبدل العراق أرضه وسماءه ويستورد شعباً معلباً جديداً:

**ويستورد شعباً مُعَلَّباً**

**من أجل العراق**[1]

بعد هذه الصور المأساوية يبشر الشاعر بغدٍ مشرق يصنعه الأطفال حين يكبرون ويرتفعون فوق نوايا السيد المسعور (أمريكا) فحين تصنع النساء الخبز للمقاتلين لتنشد دجلة والبندقية أغنية بغداد والرفض فلا عبيد ولا رماد، كقوله:

**رأيت أطفالاً يكبرون ويرتفعون فوق أحلام**

**سيدنا المسعار**

**نخيلاً يتكاثر بالقصف**

**نساءً يقلبن بالأغنيات خبزاً للمقاتلين**

**دجلة والبندقية في يديه**

**وينشدون......**[2]

هذه الصور أضفت ملامح المباشرة التي اقتضاها الموضوع، وكل صور النص تحمل معاني التوتر والشدّة إلاّ ما يتعلق بصور السعي إلى السلام والطمأنينة.

---

(١) أنور الأسمر: ديوانه (مرثاة الغريب)، ص ١٠٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٣.

وعلى الرغم من البساطة والسهولة التي تفترض هيمنتها بفعل الموضوع على كل جمل النص وتعابيره نجد هناك بعض الهفوات المتمثلة في الألفاظ الأجنبيّة مثل (براويز الصور)، كقوله:

**وأن تقفز منك**

**وتسكن في براويز الصور**

**لعل أمريكا سترضى عليك**

**هنا أمريكا**[(١)]

والملاحظ أن الشاعر وظّف أسلوب التكرار مبتدئاً بتكرار (هنا) في بداية القصيدة (ثلاث مرات)، وفي نهاية القصيدة (أربع مرات)، وقوله (هنا... هناك أمريكا) وقوله (تخيل يا حبيبي معي، تخيل معي)، وقوله (قَبضوا وقُبِضوا) وتكراره لأسلوب النداء (يا رب) خمس مرات، وتكراره لأسلوب الاستفهام بقوله (لماذا أتيت؟ وماذا تركت؟ وماذا رأيت؟) وما هذا التكرار إلاّ لخلق نوع من الإيقاع الداخلي، ليستعيض به عن الموسيقى الخارجية.

وبانتقالنا لديوان «وبعد...؟!» للشاعر زياد صلاح، وبعد تأملٍ لمجموعة قصائد من الديوان في مقاربةٍ لقصيدة «وبعد» نجد أن إبداع الشاعر زياد صلاح ينبعُ من قدرته على تطويع اللغة حتى تستجيب لتشكيلاته الشعرية، التي يَعْسُرُ على اللغة المألوفة تجسيدها، أي تستجيب لرؤياهُ الشعرية قبل كل شيء.

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٠٩.

واللغةُ المعدَّةُ لهذه المهمة، يترصدها عبر وسيلتين تقتضيان فكراً نابهاً قادراً على الاقتناص. الأولى: انتقاءُ مفردات البناء، والثانية: اختيار التركيب المناسب للتجربة والفكرة المراد التعبيرُ عنها.

انتظمت هذه القصيدة (وبعد) صوراً مركبةً ثلاثاً أرستْ عليها بنيتها الفنية. ومعنى مركبةٍ أنها لا تكتفي بعناصرَ محدودةٍ لِتُشكل من تزاوجها الصورة نفسها، مهما تكن مُغرقةً في الخيالِ، مُحلّقةً في ذُرى التّصور، بل تعمد إلى تعليقها بصورةٍ أخرى، مكونةً منها صورةً جديدةً أكثر عمقاً واتساعاً.

ففي الصورة الأولى من القصيدة:

**سِربٌ من الأحاسيس الملوَّنة**

**يجرِّبُ العودة**

**إلى قلبه المفتوحْ...**[1]

فإنه يُشكل تعبير الأحاسيس الملونة مشروعَ صورةٍ بسيطةٍ تداعب المخيّلة، وتكتملُ معنىً بالإسناد (يُجرّبُ العودة)، غير أن الصورة التي يُصعَّدُ إليها، خيال المبدع تتراءى أعمق في إيحاءاتها، فليس ثمَّ من خروج لهذه الصورة البسيطة (الأحاسيس الملونة) إلاّ أن تنجذب إلى عمق دوّامة الصورة الكبرى، ليكون هناك خلقٌ فنيٌ جديدٌ يأتي من قبلِ (سرب) اللفظة التي حولت الأحاسيس الملونة إلى طيور من أحاسيس ملونة. وفي هذه الصورة جمال يستقي إدهاشه من هذه المخيلة.

---

(١) زياد صلاح: ديوانه (وبعد...!؟)، ص١٧

أمّا التشخيص الاستعاري في (يُجرّب العودة) فيبثُ في الصورة حركة وحيوية منحتاها اتساعاً في الدلالة.

وفي الصورة الثانية:

**جوقةُ أصداءٍ بعيدةٍ**

**تحاول أن ترتدَّ**

**إلى صوته المجروح**[1]

نجد هذه الصورة البسيطة تتنامى بالمعالقة مع صورٍ أخرى بسيطة، لتُشكّل صورةً كبرى مركبّة. فالأصداءُ البعيدة صورةٌ بسيطة تنمو بالمعالقة مع الجوقة لتُشكّل صورةً غريبةً، لكنها تغدو أكثر غرابةً عند محاولة ارتدادها إلى صوته المجروح.

وفي الصورةِ الثانية هذه ما في الأولى من تركيبٍ صوريٍ غريب، وتشخيصٍ منحاها العمق والسعة أيضاً.

وفي الصورة الثالثة قوله:

**حزمةٌ من ضوءٍ جانحٍ**

**تتسلّقُ**

**حائط جسده**

**محاولة الوصول**

**إلى سقف الرّوح**[2]

(١) المصدر السابق، ص ١٧.

(٢) زياد صلاح: ديوانه «وبعد...!؟»، ص ١٧.

فصورة (الضوء الجانح) الذي يتحول بفعل قوة التركيب إلى حزمةٍ، ثم تسلّق حائط الجسد وذلك محاولة للوصول إلى سقف الروح، فهذه الصورة المرتبة من الزخم الحركي بفعل الترتيب، يشعر معها المتلقي بمعاناة جهد التسلُّق نفسه. وهذه الصور بحيويتها تمثل بؤرة النص، في أساس الدلالة الكلية التي تتمحور في الأفعال (يُجرِّب، وتحاولُ، وتتسلّقُ)، وهي أفعالٌ مضارعة محملة بالحركة والاستمرار والتواصل.

وبالنسبة للموسيقى فالملاحظ أن كل صورة قد ختمت بروي (الحاء) في الكلمات (المفتوح، والمجروح، والروح)، بالإضافة إلى جماليات تراكيب الألفاظ التي تحقق توازياً، من أجل إيجاد إيقاعٍ داخليٍ يسهم في إبراز العمل الأدبي للشاعر.

وبانتقالنا إلى قصيدة (كلمات يجب أن تقال)[1]، نجد الشاعر يعمد إلى توظيف أسلوب غير معهود من تراسل الحواس وتداخلها، كقوله:

**أحتاجُ أحياناً**
**إلى الأعمى**
**لكي يدلُّني**
**على أذنيَّ...!** [2]

يعمد الشاعر إلى تداخل الحواس وتناغُمها إذ تسير معه رؤيةُ الأصوات، وسماعُ الألوان وتذوق الأنغام، وشمُ الجمال المرئي، من خلال التنقل في الألفاظ من مجالات استعمالاتها القريبة إلى مجالات أخرى مبتكرة.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣.
(٢) زياد صلاح: ديوانه «وبعد...!؟»، ص ١٣.

ويمكننا القول أن هذا الأسلوبُ يعدُّ أسلوباً رمزياً، منطلقاً من رؤية خاصة، فالمقطع السابق المُستشهد به يبين هذا النمط غير المعهود من تراسل الحواس، فالشاعر هنا لا يسمعُ بعينيه، ولا يبصرُ بأذنيه، على نحو ما يجري في تعابير تراسل الحواس. فصورة الأعمى الذي يحتاجُ إليه الشاعر، ليدُلّه على أذنيه غريبة، وغير مألوفة، ينزاحُ فيها الأداء عن التراسل المعهود، كقولنا (فما ذاق طعمُ النومِ).

وفي المقطع الثاني من القصيدة، يقول:

**كلّما تحدَّثتُ**

**إلى نفسي**

**أكثر...**

**خشيت أن يسقط فمي**

**مِنْ فمي...**[1]

هذا اختلاط حواسٍ غير مألوف.

وفي المقطع الثالث:

**لستُ أدري**

**كيف لي أن أصغي**

**إلى رائحة الألم**

**وقلبي لَمْ يَعد يتذكّر**

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣.

أنّ عينيَّ...

قد أصابهما

الصَّمَمْ... [1]

هنا يختلط تراسل الحواس بالاستعارات وبالتشخيص ليتشكل منها تصويرٌ شعريٌّ مميزٌ، خاصة وأن تزامن الحواس يقعُ في صلبِ المعنى الرمزي الذي يُعبر من خلال الشاعر عن فكرة أن العالم الحقيقي يختبئُ خلف مظاهرِ الوجودِ، والشاعر يسعى لتفسير أسرار هذا الاختباء، عبرَ التراسل بين المظاهر المادية والروحية للعالم.

وكأن الشاعر يريد أن يصل إلى أن المتعدد يفضي إلى الواحد. إذ أن لكل من الحركة، واللون، والصوت، والشكل، معناه الخاص، إلاّ أنه يتداعى بفعل الارتباط بأصل واحد، وبهذا تشكل الصورة الكليّة صورة وحدة الوجود. عبر الشاعر عن هذه الفكرة من خلال تشكيلاته الصورية التي خرجت عن المألوف، فاللغة في قصيدة النثر المرتكز الأساسي لبناء جمالية النص، فالألفاظ عند الشاعر زياد صلاح خرجت من نطاق معجميتها المألوف، إلى الغرابة لتخفي خلف ألفاظها دلالات أخرى يريدها الشاعر، كقوله في المقطع الأخير:

ما أنا إلاّ طائرٌ

فقد جناحيه

بلا مقدّماتٍ كافية

فهوتْ عليه

---

(١) زياد صلاح: ديوانه «وبعد...!؟»، ص ١٤.

الأرض.... [1]

هذه الصور، وهذه العلاقات غير المألوفة، هي التي حققت جمالية خاصة في النص.

وفي قصيدة «الليل والنهار»[2] يوظف الشاعر أسلوباً آخراً لإحداث المفارقة، إذ يعمد إلى أنواعٍ من الثنائيات الضدية المزدوجة، من عالم الخيال المغرق في الأبعاد بقوله:

**تغرقُ المصابيحُ المطفأةُ**

**في بحر الليل...**

**ولكنْ...**

**ليس كما تُغرَقُ المضاءة**

**في بحر النّهار...** [3]

فالمفارقة تكمن في أن تغرق المصابيح المطفأة في بحر الليل، في حين تغرق المضاءةُ في بحر النهار، وهذه المفارقة تجيء في سياق ثنائية ضدية مزدوجة (مركبة)، مشتبكة مع استعاراتٍ تستعين بها على تجسيد الصورة.

يقول الشاعر:

**ها هو الليلُ يستعدُّ**

(١) زياد صلاح: ديوانه «وبعد...!؟»، ص ١٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٥.

للانسحاب...

من سواد العين

في وجه السماءْ

بأصابعي...

أكاد ألمس الحلكة

في ظلمه القاسي

عند حافّة المساء

قبل أنْ يتفتّت

مثل سكّرٍ اسود

على شفاه

الشّمس البيضاءْ[1]

فهذه الصورة قائمة على التجسيد والتشخيص المشوب بتراسل الحواس، اجتمعت معاً لتظهر قدرة وبراعة الشاعر في اللعب بلغته الخاصة، ليشكل من خلالها قصائده.

لقد تبين من خلال دراسة قصيدة النثر، أنها نوع شعري جديد، راجع لنهاية الخمسينيات من القرن الماضي، متأثراً بالظروف الإجتماعية، والإقتصادية، والسياسية، التي كان يمرُّ فيها الوطن العربي، من حيث موضوعاتها ومضامينها.

---

(١) زياد صلاح: ديوانه «وبعد...!؟»، ص ١٦.

أما من حيث شكلها على نحو خاص، فكان نتيجة التأثر لما لدى الغرب من هذا النوع من الشعر، وقد روج لهذا النمط المسؤولون عن مجلة (شعر) اللبنانية كما ذُكر في الأطروحة، وكان لترجمة زهير مجيد مغامس لكتاب سوزان بيرنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) أثر في الترويج لهذا النوع من الشعر. وفي ما تلا من عقود كان للشبكة العنكبوتية (الإنترنت) أثر كبير في الترويج لقصيدة النثر.

وأهم ما لمسه البحث فيما يتعلق بلغة قصيدة النثر أنها تميل بعامة إلى الإيغال في المجاز، أو الانزياحات إلى حدّ إحداث الخروق اللغوية، والغموض. وسبب ذلك فيما يبدو الرغبة في تشكيل صور تتسم بالغرابة من حيث أن قصيدة النثر تعتمد على الصور كثيراً.

ومما يلحظ في لغة قصيدة النثر ميلها إلى الاختزال طلباً للتكثيف، من حيث أن التكثيف يمثل خصيصة في لغة هذا النوع من القصائد. غير أن بعض النماذج من هذا النوع من الشعر مالت إلى الإقتراب من لغة الحياة اليومية، وطغت عليها لغة الصحافة.

أما الناحية الموسيقية، فالقصيدة فاقدة كما يظهر من تسميتها لشرطي الوزن والقافية، أما ما يدّعيه روادها من تعويضٍ بالموسيقى الداخلية عن هذين الشرطين، فلم يظهر على نحو بيّن في ما عرض له البحث من نماذج، غير ما وُجد من تكرار عفوي أو قصدي للمفردة وللجملة، أو عما يظهر من تجاور بعض المفردات، وما يحدث بسببه من تناغم.

وقصيدة النثر بعامة تميل إلى الطول بخلاف ما يدّعيه منظروها، ولتلافي هذا الطول يلجأ الشعراء إلى (المقطعية) لتأتي القصيدة على هيئة مقاطع عدّة، وإذا كان هناك بعض القصائد القصيرة، أو المتوسطة الطول، فإن بعضها يتّسم بكون بنيته دائرية ويتم ذلك بعقد الصلّة بين أولها وآخرها.

أمّا القصائد القصيرة جداً وهي قليلة فغالباً ما تأتي على هيئة ومضات، سريعة، متّسمة بالإيجاز والتكثيف.




# الخاتمة

لقد جاءت نتائج هذه الدراسة مصدقةً لما افترضته الباحثة من أن أثر التحوّلات الكبرى على صعيد العلم والتكنولوجيا في العالم وبخاصة على صعيد ثورة الاتصالات والتقدم في وسائل التواصل، سيكون كبيراً ومهماً في مجال الثقافة والأدب والشعر. إذ تيسر للأدب والشعر بخاصة، والشعراء الأردنيين في الحقبة التي اختارتها الدراسة، وهي حقبة العقدين الأخيرين من القرن العشرين، والعقد الأول من القرن الراهن، أن يتواصلوا مع النماذج المهمة من آداب العرب وشعرهم وآداب العالم وشعره أيضاً، مما كان من نتائجه أن يصيب القصيدة بكلّ أنماطها، من التحول والتطوّر ما يستحق الدراسة والمتابعة.

وكان من نتائج البحث في تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر خلال هذه الحقبة أن ظهر: أن الشعر العمودي (التقليدي) أصابه التطور أيضاً، على الرغم من صدود العناصر الأدبية الشابة بشكل عام، عن هذا النمط من القصيدة طلباً للحداثة. غير أن هناك من تشبث بالقصيدة التقليدية من الشعراء وهم غير قليل. وكان في أول ما لحظته الدراسة فيها ميلها الواضح إلى التّطلع نحو الجديد من مثل محاولة التخلص من التقليد وتحاشي المطلق للقديم، ومن التعويل على اللغة السهلة البسيطة إلى حدٍّ

ما، وتحاشي الغريب، والخروج على الموضوعات التقليدية بالإكثار من معالجة القضايا: القوميّة والوطنية ومشكلات الواقع ولا سيما قضية فلسطين.

غير أن هناك ظاهرة رصدتها الدراسة تتمثل في أن بعض هؤلاء الشعراء حاولوا أن يزاوجوا بين الشكلين ضمن القصيدة الواحدة (الشكل التقليدي، وقصيدة التفعيلة)، وهي محاولة تشي بشيء من القبول بقصيدة التفعيلة التي لقيت عَنتاً ومقاومة في بادئ ظهورها.

ولا شك في أن أهم ظواهر التجديد التي لمستها الدراسة كانت في قصيدة التفعيلة الأردنية أولاً، ثم في قصيدة النثر الأردنية ثانياً.

أما قصيدة التفعيلة الأردنية فأهم ما يُلحظ فيها من سمات أنها تعتمد لغة خاصة تقوم على انتفاء اللفظة الموحية، مسبوكة في عبارةٍ يكتنفها الغموض في كثير من الأحيان، وتتوسل بالصورة إلى التعبير عن التجربة الشعرية التي تصورها، وهذه الصورة تقوم غالباً على الاستعارات الحادة التي تُفضي إلى شيء من الإغراب.

أمّا موضوعاتها فلا يمكن التوصل إليها إلا عبر التأويل في معظمها، غير أن بعضها يفصح في كثيرٍ من جملهِ الشعريةِ عن ظلال معانٍ. وأهم ما لمسته الدراسة من ظواهر يتمثل في الطول الملحوظ في قصائد التفعيلة، وهو ما يستتبع أن تكون القصيدة منطوية على بنيةٍ درامية، قوامها الصراع المصحوب أحياناً بحوار يعطي للقصيدة شيئاً من الطرافة التي تشدّ المتلقي.

ومن الظواهر الأخرى التي لمستها الدراسة أن قصائد التفعيلة الأردنية تعتمد الرمز وسيلةً للتعبير، وهذا الرمز يتراوح بين أن يكون أسطورياً وأن يكون تراثياً في الغالب في سياق توظيف الموروث التاريخي والأدبي والديني في بناء النص الشعري.

وإذا كان القناع إحدى تقنيات الرمز، فإن بعض قصائد التفعيلة الأردنية وظفت القناع للتعبير عن روح التمرد والثورة، والرفض للظواهر الشاذة في الواقع، وإن كانت الدراسة لم تتعمق في سبر غور هذه الظاهرة، لما تحتاجه من بحث مفصل، لن يتم إلا في دراسة خاصة.

ولأن قصيدة التفعيلة الأردنية مالت إلى الطول فقد كان من نتائج ذلك أن قامت قصائد غير قليلة على المقطعية، وظاهرة المقطعية هذه كانت أحياناً مدعاةً إلى تغيير الوزن تبعاً لتغير المقطع. ومن الملاحظات التي تتعلق بالبناء الموسيقي أنّ غير قليل من شعراء التفعيلة يتشبثون بأوزان بعينها، تسود قصائد دواوينهم، ومن بين هذه الأوزان التي تشيع في قصيدة التفعيلة المتدارك، والكامل، والمتقارب، وقد صادف أن لاحظت الدراسة أن هناك ديواناً قام على وزن بحرٍ واحد وهو ديوان (لا تقل للموت خذ ما شئت من وقتٍ إضافي) للشاعر أحمد الخطيب، وكان الوزن الذي قامت عليه القصائد كلّها الكامل.

ومن الظواهر العروضية التي لاحظتها الدراسة أن هناك ترخيصاً في التفعيلة المعتمدة في الوزن، فتكثُر نماذجها الزاحفة، فمتفاعلن مثلاً تأتي كاملة، وقد تأتي على مستفعلن أو مُستعِلن أو مُتفْعِلن وغير ذلك، وكثيراً ما يحدث هذا في العروض (وهي آخر تفعيلة من الشطر).

وأهم الظواهر التي لوحظت في بناء قصيدة التفعيلة موسيقياً هو التدوير الذي قد يصيب كلّ أشطر المقطع أو القصيدة.

أمّا قصيدة النثر الأردنية التي شاعت كثيراً فقد لاحظت الدراسة، أنها كانت تميل إلى الإغراب في لغتها، وصورها، وفي تعابيرها.

وكان لا بُدّ للوقوع على معانيها ومضامينها من اعتماد التأويل والحدس. وهي تتسم عموماً بالطول، على الرغم من أن معايير قصيدة النثر كما جاء في أدبياتها إِبَّان فترة نشوئها، أنها تقوم على التكثيف، والإيجاز، وعدم الإفراط في الطول.

هذه هي أبرز الظواهر الفنية والأسلوبية التي طبعت كلّ أنماط القصائد الأردنية في فترة الدراسة، مما يجعل قصائد هذه الحقبة المدروسة تمثل خطوة واسعة على طريق التحول في مسيرة القصيدة الأردنية.




# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر:**

القرآن الكريم.

١- ابن طباطا، أبو حسن محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، بيروت، ١٩٨٢.

٢- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد: لسان العرب، بيروت، دار صادر، ١٩٦٨.

٣- أبو إصبع، صالح: «الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة»، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٩.

٤- أبو الفرج، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٨.

٥- أبو بكر، لينا: ديوان «المحارة الجريحة»، عمان، جمعية عمال المطابع التعاونية، ٢٠٠٠.

٦- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

٧- أبو صبيح، يوسف: المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، عمان، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٠.

٨- أبو عبيد، نايف: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات اربد مدينة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٧.

٩- أبو هلال العسكري، حسن بن عبد الله: كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط١، دار إحياء الكتب العلمية، ١٩٥٢.

١٠- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاح، ط١، بيروت، دار الأمانة، ١٩٧٤.

١١- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩.

ـــــــ: الصوفية والسريالية، ط١، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٢.

١٢- إسماعيل، عز الدين: إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، ودار التراث، ١٩٦٣.

ـــــــ: الأدب وفنونه، ط٧، بيروت، دار الفكر العربي، ١٩٧٨.

ـــــــ: الشعر العربي المعاصر، ط٣، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٨١.

١٣- الأسمر، أنور: ديوان «مرثاة الغريب»، ط١، اربد، ٢٠٠٤.

١٤- اطيمش، محسن: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

١٥- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط٦، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨.

١٦- بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، تحقيق: محمد برادة، ط٣، الشركة المغربية للناشرين، ١٩٨٩.

١٧- بدوي، عبد الرحمن: في الشعر الأوروبي المعاصر، القاهرة، الدار القوميّة العربية للطباعة، ١٩٦٥.

١٨- بدوي، محمد مصطفى: كولردج، مصر، دار المعارف، ١٩٥٨.

١٩- برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، ترجمة الدكتور زهير مجيد مغامس، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٣.

٢٠- بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، تحقيق: عبد الحليم النجار، ط٢، دار المعارف، مصر.

٢١- البطل، علي: الصورة في الشعر العربي، ط١، دار الأندلس، ١٩٨٠.

٢٢- بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط١، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٢.

ـــــــ: في العروض والقافية، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٤.

٢٣- بنيس، محمد: الشعر العربي – الرومانسية العربية، المغرب، ط١، المغرب، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠.

٢٤- التل، محمود فضيل: ديوان «أغنيات الصمت والاغتراب»، ط١، الكويت، مطابع دار السياسة، ١٩٨٢.

ـــــــ: ديوان «جدار الانتظار»، ط١، عمان، ١٩٩٢.

ـــــــ: ديوان «صحو الطوفان»، ط١، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢

٢٥- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، تحقيق: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٩٠.

٢٦- الجابي، أمل: ديوان «قراءات في الآفاق»، ط١، عمان، مؤسسة عالم المستقبل، (د.ت).

٢٧- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٣، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٩.

٢٨- الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ط٤، ١٩٦٦.

٢٩- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، (د. ت).

٣٠- جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، تحقيق: عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٨.

٣١- الحاج، أنسي: ديوان الشعر (لن)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٢.

٣٢- الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، ترجمة د. كوكب ذياب، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

٣٣- الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، ط١، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨.

٣٤- الخطيب، إبراهيم: ديوان «حتى يتبين لك خيط الحلم»، اربد، دار الكندي، ط١، ٢٠٠٤.

٣٥- الخطيب، أحمد: ديوان «لا تقل للموت خذ ما شئت من وقتٍ إضافي»، ط١، عمان، الجنان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

٣٦- الخطيب، رحاب: ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني المعاصر بعد (١٩٨٠)، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥.

٣٧- الخطيب، نبيلة: ديوان «عقد الروح»، ط١، عمان، ٢٠٠٧.

٣٨- خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ١٩٧٩.

٣٩- خليف، يوسف: مقدمة ديوان نداء القيّم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٤٠- الدليمي، سمير: الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، ١٩٩٠.

٤١- الرازم، عائشة الخواجا: ديوان «الأردن في الفكر والوجدان»، ط١، عمان، دار الخواجا للنشر، ١٩٨٨.

٤٢- الرباعي، عبد القادر: الصورة في شعر أبي تمام، اربد، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٠.

ـــــــ: الصورة الفنية في النقد الشعري، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤.

ـــــــ: جماليات المعنى الشعري، ط١، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.

٤٣- الرفاعي، عبد المنعم: ديوان «المسافر»، عمان، ١٩٧٧.

٤٤- رياض، طاهر: ديوان «الأشجار على مهلها»، ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

٤٥- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة الحديثة، ط٥، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٨.

٤٦- الزبيدي، مرشد: مفهوم البناء الفني للقصيدة في النقد الحديث، مجلة أقلام، ع ٨، ١٩٨٩.

٤٧- الزيودي، حبيب: ناي الراعي، مختارات أردنية، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٢.

٤٨- ساسين، عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٢.

٤٩- السامرائي، إبراهيم: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.

٥٠- السبول، تيسير: الأعمال الكاملة، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨٢م.

٥١- السعافين، إبراهيم: لهب التحولات، دراسات في الشعر العربي الحديث، ط١، دار العالم العربي، دبي، ٢٠٠٧.

٥٢- سمحان، محمد: ديوان «أقانيم»، عمان، الأردن، دار الحقيقة الدولية للدراسات والأبحاث، ٢٠٠٢.

٥٣- السيّاب، بدر شاكر: حفار القبور، ط١، بغداد، مطبعة الزهراء، ١٩٥٢.

ـــــــ: السيّاب، بدر شاكر: الأسلحة والأطفال، ط١، بغداد، مطبعة الرابطة، ١٩٥٤.

ـــــــ: السيّاب، بدر شاكر: المومس العمياء، ط١، بغداد، مطبعة دار المعرفة، ١٩٥٤.

٥٤- السيد، علاء الدين رمضان: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦.

٥٥- الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، ط٢، مكتبة القاهرة، ١٩٤٢.

٥٦- الصائغ، عبد الإله: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.

٥٧- صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٠.

٥٨- صلاح، زياد: ديوان «وبعد...!؟»، عمان، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

٥٩- الضبع، محمود: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ط١، القاهرة، الشركة الدولية للطباعة، ٢٠٠٣.

٦٠- ضيف، شوقي: فصول في الشعر والنقد، ط٣، مصر، دار المعارف، ١٩٨٨.

ـــــــ: في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢.

٦١- عباس، إحسان: فن الشعر، ط١، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

٦٢- عبد الرحمن، نصرت: في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، ١٩٧٥.

٦٣- عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧.

٦٤- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي،بيروت، دار العلم للملايين١٩٧٩.

٦٥- عبده، خالد فوزي: ديوان «زهور لا تذبل»، عمان، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.

٦٦- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية والدلالة الإيقاعية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

٦٧- العتوم، مها: ديوان «دوائر الطين»، ط١، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

٦٨- العدوان، أمينة: دراسات في الأدب الأردني المعاصر، ط١، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٧٦.

٦٩- عرار، مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، تحقيق: زياد الزعبي، عمان، منشورات دائرة الثقافة والفنون، ١٩٨٢.

٧٠- العشماوي، محمد زكي: «الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث»، عالم الفكر، العدد الثاني، ١٩٧٨.

٧١- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط١، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤.

٧٢- العطيات، محمد عبد الرحيم: الحركة الشعرية في الأردن تطورها ومضامينها (١٩٢١-١٩٦٧)، عمان، الأردن، طبع في الجمعية العلمية الملكية، ١٩٩٩م.

٧٣- العطيات، محمد وآخرون: الشعر في الأردن، وموقعه من حركة الشعر العربي، أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس.

٧٤- العلاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥.

٧٥- العناني، زياد: ديوان «مرضى بطول البال»، ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

٧٦- العودات، يعقوب: عرار شاعر الأردن، عمان، ١٩٨٥.

٧٧- عيد، رجا: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٧.

٧٨- العيد، يمنى: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣.

٧٩- عيسى، عدنان: ديوان «قمر خجول»، عمان، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

٨٠- الغزوان، عناد: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١١، ١٩٨٧.

٨١- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: معجم العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، تصحيح أسعد الخطيب، ط١، ١٤١٤.

٨٢- فريز، حسني: ديوان بلادي، (د.ت).

٨٣- فضل، صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.

٨٤- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦.

٨٥- قطامي، سمير: الحركة الأدبية في شرقي الأردن، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨١م.

ـــــــ: الشعر في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٣.

٨٦- القيرواني، ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار النيل للنشر والتوزيع، ١٩٨١.

٨٧- الكيلاني، علي فهيم: ديوان «بؤرة الروح»، عمان، وزارة الثقافة، ١٩٩٦.

٨٨- لويس، سي. دي.: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، الكويت، مؤسسة الفليح للنشر، (د. ت).

٨٩- الجالي، طارق: الهمّ القومي في القصيدة الأردنية المعاصرة، رسالة ماجستير،جامعة مؤته، ١٩٩٥م.

٩٠- الجالي، محمد أحمد: دراسات في الأدب الأردني المعاصر، عمان، وزارة الثقافة، الجنادرية، ٢٠٠٨.

٩١- محمود، حيدر: ديوان «من أقوال الشاهد الأخير»، عمان، شقير وعكشة للطباعة والنشر، ١٩٨٦.

ـــــــــ: ديوان «عباءات الفرح الأخضر»، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.

٩٢- المدني، ابن معصوم: أنواع الربيع في أنواع البديع، تحقيق هادي شكر النجف، مطبعة النعمان، ١٩٦٩.

٩٣- مراشدة، عبد الرحيم وبعلي، حفناوي: قصيدة النثر في نهر الشعر العربي، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠١٠.

٩٤- مراشدة، عبد الرحيم: بحث بعنوان «قصيدة النثر في الأردن: الإشكاليات والتجليات»، سلسلة الآداب واللغويات، أبحاث اليرموك، المجلد الرابع والعشرون، ع١، ٢٠٠٦.

٩٥- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد بن عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف.

٩٦- مطلوب، أحمد: في المصطلح النقدي، بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ٢٠٠٢.

٩٧- معلوف، لويس: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط١٤، بيروت، المطبعة الكاثوليكية.

٩٨- مقدادي، محمد: ديوان «الإبحار في الزمن الصعب»، اربد، مطبعة الحرية، ١٩٨٦.

٩٩- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢.

١٠٠- مناصرة، عز الدين: إشكالية قصيدة النثر، عمان، دار الفارس، ٢٠٠٢.

١٠١- مندور، محمد: الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٦٢.

١٠٢- منصور، عبد الله: ديوان الأعمال الشعرية، ط١، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٩.

١٠٣- المومني، قاسم: شعرية الشعر، ط١، عمان، ٢٠٠٢.

١٠٤- ناصر، أمجد: ديوان الأعمال الشعرية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٢.

١٠٥- نافع، عبد الفتاح: لغة الحب في شعر المتنبي، ط١، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٣.

١٠٦- النجار، عبد الفتاح: التجديد في الشعر الأردني ١٩٥٠-١٩٧٨، ط١، عمان، دار ابن رشد للتوزيع، ١٩٩٠.

ـــــــ: الشعر الحر في الأردن ١٩٧٩-١٩٩٢، ط١، (د.ن)، ١٩٩٨.

١٠٧- النوافلة، خلف إبراهيم محمد: «شعر الملك عبد الله بن الحسين»، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٥.

١٠٨- النوايسة، نايف: فلسطين في الشعر الأردني، إصدارات اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية لعام ٢٠٠٢م، ط١، عمان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٢.

١٠٩- النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ط٢، بيروت، مكتبة الخانجي ودار الفكر، ١٩٧١.

١١٠- هدى، نادر: ديوان «مملكة للجنون والسفر»، ط١، اربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

١١١- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط٥، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧.

١١٢- الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، بيروت، دار النهضة، ١٩٨٤.

١١٣- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية، ط١، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

١١٤- ياغي، هاشم وآخرون: ثقافتنا في خمسين عاماً، ط١، عمان، دائرة الثقافة والفنون.

١١٥- اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٢.

## منشورات وزارة الثقافة: سلسلة كتاب الشهر

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
|---|---|---|---|
| 1. | دراسات في تاريخ الأردن الحديث | سليمان الموسى | 1999 |
| 2. | روكس بن زائد العزيزي | د. عبد الله رشيد | 1999 |
| 3. | عدي بن الرقاع العاملي : حياته وشعره | تحسين محمد الصلاح | 1999 |
| 4. | أدب الأطفال في الأردن | أحمد المصلح | 1999 |
| 5. | معجم أسماء الأدوات واللوازم في التراث العربي | نايف النوايسة | 1999 |
| 6. | حسني فريز شاعراً وأديباً | عبد الله مسلم الكساسبة | 2000 |
| 7. | الفن التشكيلي الأردني | وزارة الثقافة | 2000 |
| 8. | الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن | د. أسامة شهاب | 2000 |
| 9. | في تحاليل المفاهيم | د. أنور الزعبي | 2000 |
| 10. | نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد | د. نواف قوقزة | 2000 |
| 11. | محمود سيف الدين الإيراني : سيرته وأدبه | وزارة الثقافة | 2000 |
| 12. | الرسالة والصورة : قضايا معاصرة في الإعلام | فاروق جرار | 2002 |
| 13. | فضاءات سينمائية | يوسف يوسف | 2002 |
| 14. | رسالة إلى ولدي " خالد " | يعقوب العودات | 2001 |
| 15. | خصوصية الإبداع النسوي | وزارة الثقافة | 2001 |
| 16. | الشعر في الأردن | وزارة الثقافة | 2001 |
| 17. | ترجمة الكاتب في آداب الصاحب | علي ذيب زايد | 2001 |
| 18. | التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية | د. وليد العناتي | 2001 |
| 19. | The Jordanian Novel | فهد سلامة | 2002 |
| 20. | Novels And Novelits From Jordan | نزيه أبو نضال | 2002 |
| 21. | قضايا النهضة والتنوير | مجموعة باحثين | 2002 |
| 22. | القوس والوتر | د. حسين جمعة | 2002 |
| 23. | القصة القصيرة في فلسطين والأردن | د. محمد عبيد الله | 2001 |
| 24. | شرح ديوان امرئ القيس لابي جعفر النحاس | د. عمر الفجاوي | 2002 |
| 25. | أبو هلال العسكري ناقداً | أمل المشايخ | 2002 |
| 26. | اللغة نشأتها وتطورها في الفكر والاستعمال | حسن سعيد الكرمي | 2002 |
| 27. | الأمواج : صفحات من رحلة الحياة | عبد المنعم الرفاعي | 2002 |

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
|---|---|---|---|
| .28 | مستقبل الثقافة العربية في عالم متغير ( مابعد العولمة ) | حسن العايد | 2002 |
| .29 | الأدب في الصحافة الأردنية | د. شكري حجي | 2002 |
| .30 | عيسى الناعوري : شطحات مع الآداب الأجنبية | تيسير النجار | 2002 |
| .31 | أقنعة الراوي : دراسات في الخطاب الروائي العربي | د. إبراهيم خليل | 2002 |
| .32 | المجموعات القصصية السبع | محمود الريماوي | 2002 |
| .33 | في تحليل المفاهيم (2) | د. أنور الزعبي | 2002 |
| .34 | الفضاء الروائي : الرواية في الأردن نموذجاً | د. عبد الرحيم مراشدة | 2002 |
| .35 | الأردن في موروث الجغرافيين والرحالة العرب | المهدي عيد الروايضة | 2002 |
| .36 | قراءات : مقالات ونصوص ثقافية | د. زياد الزعبي | 2002 |
| .37 | الاتجاهات النقدية عن شراح ديوان المتنبي القدماء | د. عدنان عبيدات | 2002 |
| .38 | المفضل في شرح المفصل (باب الحروف) | د. يوسف الحشكي | 2002 |
| .39 | شعر الملك عبد الله بن الحسين الأول (جزءان) | خلف إبراهيم النوافلة | 2002 |
| .40 | الصحافة في شرقي الأردن | شفيق عبيدات | 2002 |
| .41 | المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن | د. عبد الرحمن ياغي | 2002 |
| .42 | أوراق بيضاء : الكتاب الأول من تاريخ المسرح الأردني | عادل لافي | 2002 |
| .43 | هامش النص الشعري | عز الدين المناصرة | 2002 |
| .44 | محمود درويش شاعر المرايا المتحولة | د. علي الشرع | 2002 |
| .45 | حركة التعريب في الأردن | عبد الرؤوف خريوش | 2002 |
| .46 | إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي | د. عباس عبد الحليم عباس | 2002 |
| .47 | الرواية في الأردن : فضاءات ومرتكزات | د. نبيل حداد | 2002 |
| .48 | سداسية الأيام الستة : الرؤية والدلالة والبنية الفنية | د. حسني محمود | 2002 |
| .49 | السجل المصور للتراث الشعبي الكركي | فراس دميثان المجالي | 2002 |
| .50 | الشوبك : الأرض والإنسان | محمد اسماعيل الرواشدة | 2002 |
| .51 | أوهام معاصره : دراسة نقدية في مصنفات الشعر العربي | إبراهيم السامرائي | 2002 |
| .52 | غالب هلسا وببلوغرافيا مصادره الكتابية | نزيه أبو نضال | 2002 |

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
|---|---|---|---|
| .53 | الصورة الشعرية في شعر الشماخ | محمد علي ذياب | 2003 |
| .54 | عزلة الفراغ : فنون تشكيلية | محمد العامري | 2003 |
| .55 | الأعمال الكاملة : نديم الملاح (1-3) | زياد ابو لبن / سمير اليوسف | 2003 - 2005 |
| .56 | شاشات العتمة . . . شاشات النور | ناجح حسن | 2003 |
| .57 | عروش الروح | رابطة الكتاب الأردنيين | 2003 |
| .58 | الأعمال الشعرية | خالد محادين | 2005 |
| .59 | الببلوغرافيا الأردنية الفلسطينية في القرن العشرين 1900-1978(1-2) | محمود الأخرس | 2005 |
| .60 | الإعلام والمجتمع : دراسات في الإعلام الأردني والعربي والدولي | د. عصام الموسى | 2003 |
| .61 | تشكيل السياسات الثقافية | مجموعة باحثين | 2003 |
| .62 | أربع روايات | جمال ناجي | 2003 |
| .63 | من الظواهر اللغوية في الشعر العربي المعاصر | د. فريد العمري | 2004 |
| .64 | الثقافة والتنمية | وزارة الثقافة | 2005 |
| .65 | استلهام التاريخ في المسرح الأردني | محمود اسماعيل بدر | 2003 |
| .66 | مصارع العشاق لجعفر السراج | د. بسمة الدجاني | 2004 |
| .67 | قاموس العادات واللهجات والأوابد الأردنية (1-3) | روكس بن زائد العزيزي | 2004 |
| .68 | التراث الشعبي الأردني | وزارة الثقافة | 2005 |
| .69 | المدينة في الشعر العربي الحديث | عبد الله رضوان | 2003 |
| .70 | كراسات في السينما العالمية | حسن الدباس | 2003 |
| .71 | القلق في الثقافة | محمد سعيد الجنيدي | 2003 |
| .72 | شعر المرأة في الأردن | باسم الخطايبة | 2003 |
| .73 | ذاكرة المدينة (2) | محمد رفيع | 2003 |
| .74 | الحس القومي في شعر حيدر محمود | أروى محمد ربيع | 2005 |
| .75 | Islam and Contomporary Issuos | عز الدين الخطيب التميمي | 2004 |
| .76 | خليل السكاكيني : حياته مواقفه وآثاره | يوسف أيوب حداد | 2004 |
| .77 | تعريب الألفاظ والمصطلحات | د. سميح أبو مغلي | 2003 |
| .78 | رحلات في الديار المقدسة (1-2) | فيصل أديب | 2005 |
| .79 | التقنيات العلمية لفن الخزف | د. علي حيدر | 2003 |

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
|---|---|---|---|
| .80 | ملحمة يفغيني أو نيغين الكسندر بوشكين | عبد الهادي الدهيسات | 2003 |
| .81 | لواء البتراء : الأرض والإنسان | محمود محمد النوافلة | 2004 |
| .82 | البار اسايكولوجي - الإدراك المتفوق | د. كمال خليل النجار | 2004 |
| .83 | السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن | سناء شعلان | 2004 |
| .84 | الحسين بن علي ملكاً في المنفى | بكر خازر المجالي | 2004 |
| .85 | الكرك عبر العصور : تاريخ الكرك القديم | د. جمعة محمود كريم | 2004 |
| .86 | الكرك عبر العصور : تاريخ الكرك في العصور الإسلامية | د. أحمد عبد الله الحسّو | 2004 |
| .87 | الكرك عبر العصور : تاريخ الكرك الحديث | د. محمد سالم الطراونة | 2004 |
| .88 | أطباء من التاريخ : الأسرار وتقويم الأدلة | د. محمود الزعبي | 2005 |
| .89 | سيكولوجية المرأة العاملة في الأردن | د.حنان جميل هاسا | 2004 |
| .90 | أعمال المساحة في شرق الأردن ج1-2 | د.أحمد عويدي العبادي | 2005 |
| .91 | التعليقة على المقرب | د.جميل عويضة | 2005 |
| .92 | جولات في النقد الأدبي | د. عبد الرحمن ياغي | 2005 |
| .93 | جدل الإبداع والثقافة | عزمي خميس | 2004 |
| .94 | خوذة كنعان والتوراة | يوسف يوسف | 2005 |
| .95 | القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين | د.أسامة شهاب | 2005 |
| .96 | عام على الرحيل : سنوية مؤنس الرزاز | رابطة الكتّاب الأردنيين | 2004 |
| .97 | الشعر الحديث في الأردن | أحمد المصلح | 2005 |
| .98 | تراث البدو القضائي | د. محمد أبو حسان | 2005 |
| .99 | العبور إلى الحاضرة | د. سليمان الأزرعي | 2005 |
| .100 | مرايا وظلال : قراءات ومراجعات نقدية | د. إبراهيم الكوفحي | 2005 |
| .101 | التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية | د. مريم جبر | 2005 |
| .102 | عمان كما يراها المثقون | رابطة الكتاب الأردنيين | 2005 |
| .103 | يوسف العظم شاعرا | محمد الحمايدة | 2005 |
| .104 | أقحوان على ضفاف النهر (الرحلة والقيثارة) | يوسف حمدان | 2005 |
| .105 | الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن | د. حسن عليان | 2005 |
| .106 | نهاد الموسى وتعليم اللغة العربية : رؤى منهجية | د. وليد العناتي | 2005 |
| .107 | أخبار ووثائق أردنية في صحيفة فلسطين 1933-1946 – الجزء الثاني | د. جورج طريف / د. زهير غنايم | 2005 |

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
| --- | --- | --- | --- |
| .108 | مؤنس الرزاز / عبد الرحمن منيف | إعداد : رابطة الكتّاب الأردنيين | 2005 |
| .109 | فصول في نقد النقد | د. إبراهيم خليل | 2005 |
| .110 | سجل الإعلامات الصادرة من حاكم الحقوق المنفرد بدمشق – سجل الكرك | د. محمد خريسات/د. جورج طريف | 2005 |
| .111 | بلاغة السرد : قراءات مختارة في القصة القصيرة الأردنية | د. محمد عبيد الله | 2005 |
| .112 | الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر | د. راشد عيسى | 2006 |
| .113 | البنية الزمنية في روايات غالب هلسا من النظرية إلى التطبيق | د. محمد القواسمة | 2006 |
| .114 | أقانيم الوجود : المتلقي والنص والمعنى | د. خالد الجبر | 2006 |
| .115 | James Joyce and Munis al Razzaz | د. ريما مقطش | 2006 |
| .116 | الأعمال الكاملة : الروايات القصيرة | د. أحمد الزعبي | 2006 |
| .117 | القائد الديناميكي المنتج الفعّال : الخدمة ، الواجب ، المسؤولية | شوكت سعدون | 2006 |
| .118 | أ. د. هاشم ياغي / أ. د. عبدالرحمن ياغي | إعداد : رابطة الكتّاب الأردنيين | 2006 |
| .119 | نوافذ مأهولة : متتاليات نصية حول أعمال فنية | خالد الحمزة | 2006 |
| .120 | عام على الرحيل : إحسان عباس | وزارة الثقافة | 2006 |
| .121 | شرح المغني في النحو | تحقيق : د. علي الشوملي | 2007 |
| .122 | Poetic creativity in arabic literary criticism | د. جهاد المجالي | 2007 |
| .123 | مستقبل الثقافة والفنون (مؤتمر الثقافة الوطني الأردني)2004/6/3/1 | رابطة الكتاب الأردنين | 2007 |
| .124 | المذكرات والرحلات للشيخ إبرهيم القطان | د. صلاح جرار،كايد هاشم،ريم القطان | 2007 |
| .125 | الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية و التطبيق | د. عثمان الجبر | 2007 |
| .126 | عين ثالثة (تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية) | حسين نشوان | 2007 |
| .127 | المثاقفة وتحولات المصطلح (دراسات في المصطلح النقدي عند العرب ) | د.زياد الزعبي | 2007 |
| .128 | أسئلة السينما العربية | عماد مدانات | 2007 |

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
|---|---|---|---|
| .129 | موجز تاريخ المسرح الأردني 1918-2006 | غنام غنام | 2008 |
| .130 | التعليم في الكرك في عهد الأمارة | فيصل القرالة | 2008 |
| .131 | المسؤولية التاريخية في سقوط اللد والرملة | د.سعد أبو دية | 2008 |
| .132 | أوراق ندوة روكس بن زائد العزيزي | وزارة الثقافة | 2008 |
| .133 | القول الصحيح في تخميس بردة المديح لعائشة الباعونية | د. حسن الربابعة | 2008 |
| .134 | الأمثال الشعبية الأردنية | د. هاني العمد | 2008 |
| .135 | في الجهود النسوية المسرحية | عبد اللطيف شما | 2008 |
| .136 | مبتكراتي-الملك عبدالله الأول-(جمع الذكر بالقريض) خواطر النسيم-الجزء الرابع | د. خلف إبراهيم النوافلة | 2008 |
| .137 | الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب | د. نجود عطا الله الحوامدة | 2009 |
| .138 | حوارات | فخري قعوار | 2009 |
| .139 | ملتقى عمان الثاني عشر | وزارة الثقافة | 2009 |
| .140 | رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين – النظرية والتطبيق | مجد القصص | 2009 |
| .141 | الوثيقة الزراعية | وزارة الثقافة | 2009 |
| .142 | مع شكسبير | جريس القسوس | 2009 |
| .143 | النمو الانفعالي والاجتماعي للطفل | د. معاوية أبو غزال | 2009 |
| .144 | مهنا الدرّة – سيرة إبداعية | وزارة الثقافة | 2010 |
| .145 | كتابات في القضايا العربية | وصفي التل | 2010 |
| .146 | أوراق الندوة العلمية – العابدي | وزارة الثقافة | 2010 |
| .147 | ذروة المشهد | أحمد طمليه | 2010 |
| .148 | تاريخ القدس السياسي (ثلاثة أجزاء) | د. غازي ربابعة | 2010 |
| .149 | أنطولوجيا الكرك- الروح والجسد | سهام ملكاوي - حذام قدورة | 2011 |
| .150 | المدرسة اللغوية في الأخلاق | سحبان محمود خليفات | 2010 |
| .151 | القيان و الغناء في العصر الجاهلي | ناصر الدين الاسد | 2010 |
| .152 | ديوان قيس بن الحطيم | ناصر الدين الاسد | 2010 |

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
| --- | --- | --- | --- |
| .153 | المماثلة والاحتمال- قراءات في تجارب مسرحية أردنية | عواد علي | 2011 |
| .154 | مذكرات خالد حجازي | د. هيثم حجازي | 2011 |
| .155 | المراسلات التاريخية 1914-1923 / ثلاثة أجزاء | سليمان الموسى | 2011 |
| .156 | متفرقات أدبية ودراسات ثقافية | حسين خريس | 2011 |
| .157 | معلمة للتراث الأردني(خمسة ة أجزاء) | روكس بن زائد العزيزي | 2011 |
| .158 | عيسى الناعوري – ذكريات حياتي | صلاح جرار- كايد هاشم | 2011 |
| .159 | في أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن | عمر عبد الرحمن الساريسي | 2011 |
| .160 | الأعمال الأدبية الكاملة لخالد الساكت | يحيى خالد الساكت | 2011 |
| .161 | المسيحيون في قضاء السلط | محمد عبد القادر خريسات | 2011 |
| .162 | عتبة التأويل وعتمة التشكيل | بسام موسى قطوش | 2011 |
| .163 | دراسات في الجغرافيا التاريخية لبلاد الشام | صالح الدرادكة | 2012 |
| .164 | دراسات في فلسفة الأخلاق والتحليل اللغوي في الفكر الغربي المعاصر | د. سحبان خليفات | 2012 |
| .165 | الحركة المسرحية في إربد 1920-2010) | حسن عبد الفتاح ناجي | 2012 |
| .166 | طبقات الأنساب في نسب آل البيت الهاشمي | "محمد نعمان"نهاد عفيف هاشم | 2012 |
| .167 | التنوع الثقافي في الأردن | حكمت عبد الرحيم النوايسة | 2012 |
| .168 | رحلتي مع الأردن | فايز أحمد الطراونة | 2012 |
| .169 | القدس التاريخ والأدب الصهيوني | يوسف صالح يوسف | 2012 |
| .170 | كشاف منشورات الوزارة | إعداد: زياد أبو لبن | 2013 |
| .171 | الكلمة والرصاصة/ دراسة في حياة وآثار الأديب الراحل تيسير السبول | د.سليمان الأزرعي | 2013 |
| .172 | المؤتمر الوطني للثقافة (الثقافة والمتغيرات). | إعداد: إبراهيم السواعير | 2013 |
| .173 | الزرقاء، النشأة والتطور (1903-1935م) | د. عبد الله العساف | 2013 |
| .174 | جدل المبنى والمعنى في العمل الروائي | د. حكمت النوايسة | 2013 |
| .175 | تتبع أثر معان الشامية | محمد المعاني | 2013 |

| الرقم | اسم الكتاب | المؤلف | سنة الطبع |
| --- | --- | --- | --- |
| .176 | الحياة البرلمانية في الأردن من عام 1921-2013 | د.جورج فريد طريف الداوود | 2014 |
| .177 | جماليات المفارقة في القصص القرآني | رنا عبد الحليم | 2015 |
| .178 | الهوية العربية في الشعر المعاصرمن وهم الحقيقة... إلى حقيقة الوهم | د. محمد حوّر | 2015 |
| .179 | تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر 1980- 2010 | د. أروى ربيع | 2015 |

د. أروى محمد ربيع

# تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر

١٩٨٠ - ٢٠١٠م






لوحة الغلاف

للفنان التشكيلي خالد شاهين / فلسطين

